ИСКУССТВО КИНО

«Олигарх»

Режиссер Павел Лунгин

О фильме читайте в рубрике «Здесь и теперь»

❑**ОЛИГАРХИ: МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ 90-Х** ВЛАСТЬ БЕЖИТ ЗА БЕРЕЗОВСКИМ, ПОТОМУ ЧТО ОН ДЛЯ НЕЕ ОБЪЕКТ ЖЕЛАНИЯ, В НЕМ КЛЮЧ К ЭПОХЕ. *ПАВЕЛ ЛУНГИН*

❑**«ЧЕЛОВЕК, КОТОРОГО НЕ БЫЛО»: ЗАГАДКА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ** ОН НЕ ИКС, ОН ПРОСТО НОЛЬ. ОН ХУЖЕ, ЧЕМ СТРАНЕН, — ОН РАДИКАЛЬНО ОТСУТСТВУЕТ. *НИНА ЦЫРКУН*

❑**«ВИДОК»: КАССОВАЯ БОМБА СЕЗОНА** ПИТОФ ПЕРЕХИТРИЛ КИНО. ОН СНЯЛ ДЕВЯТНАДЦАТОЕ СТОЛЕТИЕ НЕ ИЗ БУДУЩЕГО, А ИЗ ПРОШЛОГО. *КАТЕРИНА ТАРХАНОВА*

❑**ПУСТОЙ СОСУД КАК ЛУЧШАЯ ФОРМА ТАЛАНТА** ТЕАТР — ЭТО МАГИЯ. А АКТЕР — СОСУД ДЛЯ МАГИЧЕСКОГО НАПИТКА. *ЕЛЕНА МОРОЗОВА*

❑**ИЗГОИ КИНОТУСОВКИ** ТОМУ, КТО ПЫТАЕТСЯ СНИМАТЬ СЕРЬЕЗНОЕ И ПРОНИЦАТЕЛЬНОЕ КИНО О СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ, НЕЧЕГО РАССЧИТЫВАТЬ НА ПРИЗНАНИЕ... *МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ*

❑**ВОСТОЧНОЕ КИНО: ЛИНИИ НАПРЯЖЕНИЯ** ГЕРОИ АЗИАТСКИХ ФИЛЬМОВ ПАРАДОКСАЛЬНО НАПОМИНАЮТ ПЕРСОНАЖЕЙ РУССКОЙ КЛАССИКИ... РАСКОЛЬНИКОВЫ БЕЗ КАЗУИСТИКИ И ТОПОРА. *ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК*

❑**«СОЛЯРИС»: ДЕНЬ ПЕРВЫЙ, ДЕНЬ ПОСЛЕДНИЙ** «Я СЕГОДНЯ ВПЕРВЫЕ ДОВОЛЕН СНЯТЫМ КАДРОМ, ПОТОМУ ЧТО ОН В МЕРУ НЕЛЕПЫЙ». *АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ ОЛЬГЕ СУРКОВОЙ*

РАЗБОРЫ

49

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Компания ненужных фильмов

Фильмы-изгои российской кинотусовки

53

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Киберпространство: лучший выход — это вход

63

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Дорога цветов

Восточное кино в Венеции-2001: новый социальный ракурс

ПУБЛИКАЦИИ

72

ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ:

«Не надо защищать русский народ от Тарковского»

Неизвестное интервью Г.Чухрая

75

М.ТУРОВСКАЯ

Мы любили его...

О Григории Чухрае

76

Взгляд из XXI века

«Баллада о солдате». Фрагменты студенческих рецензий

78

О.СУРКОВА

Хроники Тарковского. «Солярис»

Дневниковые записи с комментариями

ЧТЕНИЕ

103

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ, ОЛЕГ РАДЗИНСКИЙ, ВЛАДИМИР СОРОКИН

Cashfire

Сценарий

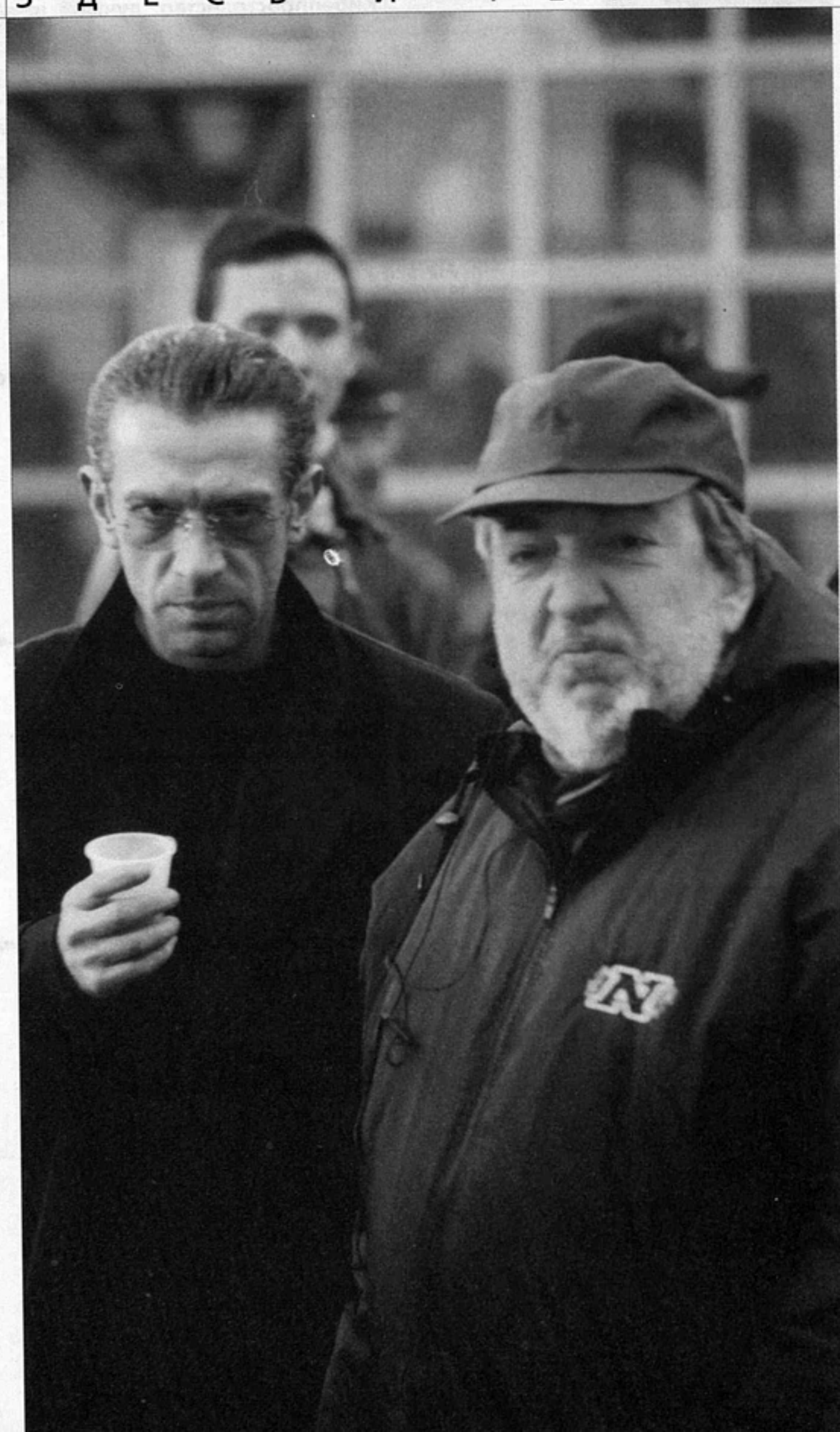
142

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧЭНДЛЕР

Мой трюк — режиссура

SUMMARY

175



В.Машков и П.Лунгин на съемках фильма «Олигарх»

ПАВЕЛ ЛУНГИН — АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ

Конец динозавров

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЛЕВ КАРАХАН

С конца 90-х годов все чаще делаются попытки понять первое постсоветское десятилетие: в чем его смысл и значение в общем контексте отечественной истории? Наш журнал не стоял в стороне от этой проблематики. Мы неоднократно говорили о киноитогах десятилетия. А в минувшем году, публикуя статьи Ю.Пивоварова, Д.Драгунского, Л.Аннинского, вышли к разговору о более общих социокультурных тенденциях нашей жизни, проявившихся в конце XX века.

Однако сколько бы ни говорилось очень и не очень правильных ученых слов, очевидно, что главное слово о десятилетии еще не прозвучало. И сказать его предстоит не науке, а все-таки искусству — кинематографу прежде всего. Именно и только кино, каким бы оно ни было сегодня робким, способно создать ту легко проникающую в общественное сознание или, точнее, в коллективное подсознание мифологическую структуру, которая определит и отношение к 90-м, и фиксированный образ этого десятилетия на многие годы вперед. Как когда-то фильм «Чапаев» раз и навсегда определил эпоху гражданской войны, не оставив никаких шансов на мифологическую вечность другим художественным высказываниям, более значительно и глубоко постигающим суть времени, будь то булгаковский «Бег» или бабелевская «Конармия». Как свидетельствуют специалисты по фольклору, даже знаменитые анекдоты про Чапаева способствовали скорее укреплению чапаевской мифологии, нежели ее профанации.

Многочисленные сообщения о том, что известный режиссер Павел Лунгин приступил к съемкам крупнобюджетного (по российским меркам) фильма «Олигарх», посвященного героям первоначального накопления в новой России, засвидетельствовали начало первой мощной мифологической атаки на 90-е. Не пытаясь предсказывать результат — выйдет основной исторический прототип «Олигарха» Борис Березовский в новые Чапаевы или нет, — мы решили обсудить с режиссером саму проблему мифологического строительства в условиях идеологической свободы: хочешь — сделай героем Березовского, хочешь — Чубайса, хочешь — Скуратова. Партия и правительство ни на чем не настаивают. Каковы вообще сегодняшние индивидуальные оценки ситуации 90-х, имеющие мифологический потенциал?

Принять участие в разговоре мы попросили и давнего автора журнала, кинокритика, в последнее время чрезвычайно увлеченного социальным и политическим проектированием, Александра Тимофеевского.

Лев Карахан. Итак, «Олигарх» — это первый опыт масштабного, комплексного художественного осмысления постсоветской реальности. Но если прибегать к классическим аналогиям, то, очевидно, в качестве методологического ориентира избрана «Капитанская дочка», а не «История Пугачевского бунта»?

Павел Лунгин. Да. Это очень важно понимать. Мы не пытаемся реконструировать реальные исторические события. Наш фильм не хроника, не документальный рассказ...

Л.Карахан. Что же в таком случае послужило отправной точкой замысла? Как он состоялся?

«Олигарх». Мария — М.Миронова, Платон — В.Машков

П.Лунгин. Все началось с книги сподвижника Березовского по «ЛогоВАЗу» Ю.Дубова «Большая пайка», которую мне дали в издательстве «Вагриус» — вроде так просто, почитать, но, конечно, и с намеком: может, сгодится для кино. Я прочел и почувствовал, что в книге, действительно, что-то есть. Будто обычный производственный роман, но тут же и какие-то неожиданные ассоциации с «Унесенными ветром», с «Крестным отцом», то есть острое и драматичное ощущение ушедшего Большого времени. Со всеми своими бешеными деньгами и бешеными характерами это время вдруг показалось удивительно живым и мощным. При этом в книге нет никакого стёба. Во всем — забытая эпическая серьезность, без которой наше искусство, объевшееся иронией, уже явно страдает и, по сути, отстает от жизни.

Когда я только начинал и делал фильм «Такси-блюз», переживал похожее чувство: на глазах с головокружительной скоростью уходила эпоха; еще не кончилось ликование и упоение новой свободой, а я чувствовал, как за этой свободой неотвратимо следуют глубокая прострация и депрессия. Но тогда я пытался заглянуть в будущее, думал, чем же придется платить за свободу. Сейчас, наоборот, мне интереснее понять прошлое: что же в итоге выродили свобода и тот вселенский хаос, который мы пережили, кто такие олигархи, которые вымирают теперь, как динозавры. Возможно, они еще и обитают где-то, но все это то ли правда, то ли вымысел — как про чудовище в глубинах шотландского озера Лох-Несс. А значит, про олигархов уже можно рассказывать сказки.

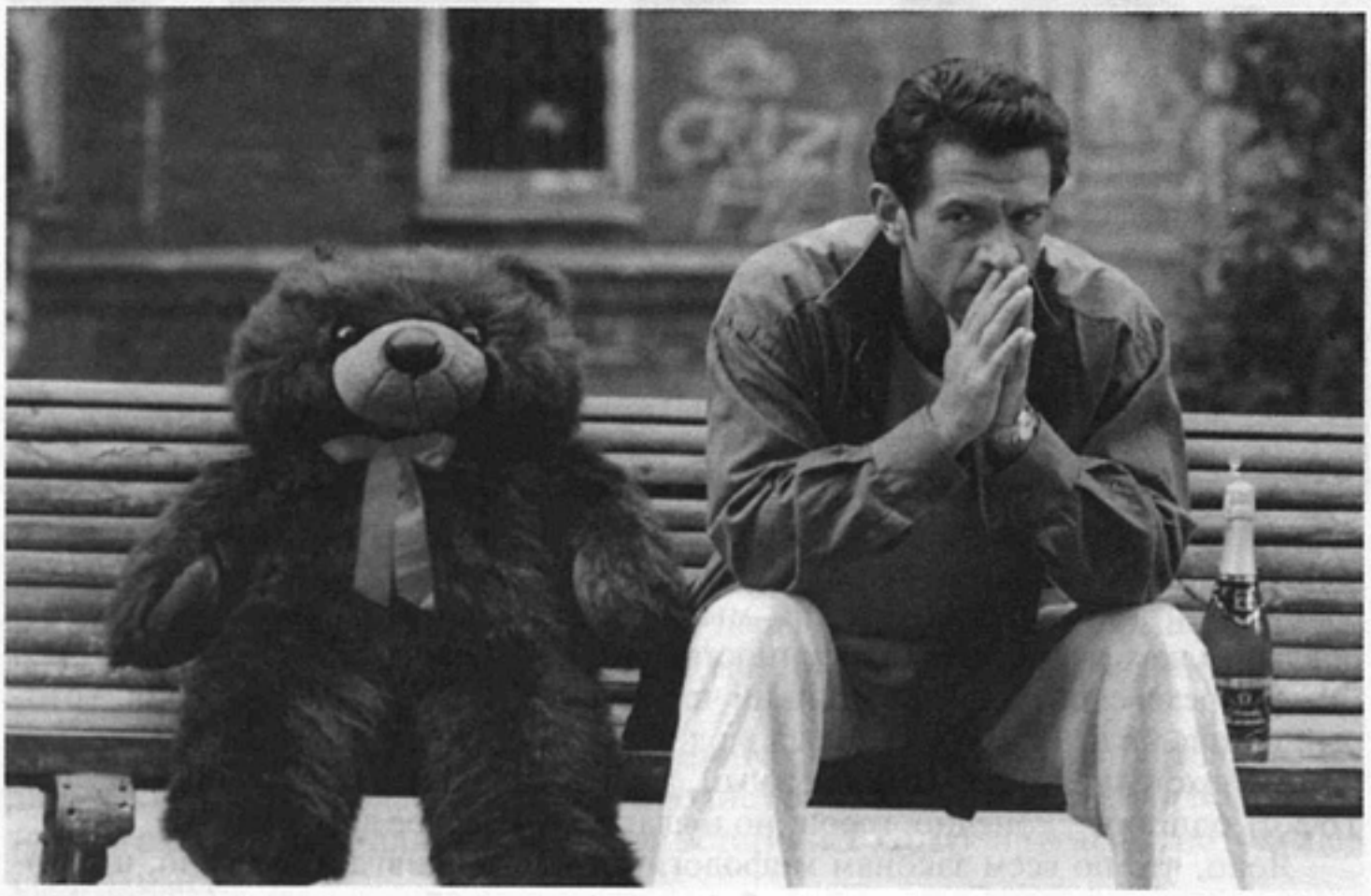
Александр Тимофеевский. Ты не одинок. Я знаю, что директор Московского Дома фотографии Ольга Свиблова готовит большой проект, посвященный эпохе «новых русских». Эта эпоха, действительно, закончилась.

Л.Карахан. Значит, истинные герои 90-х — олигархи-динозавры, и в твоем будущем фильме именно они будут представлять мифологический позитив?

П.Лунгин. Нет. Книга Дубова мне тем понравилась, что в ней отсутствуют жесткие моральные оценки и назидание. То есть в ней, конечно же, есть «свои» и «чужие», те, кто с нами, и те, кто против нас, но это не более чем позициониро-

вание, ситуативная разводка, без которой невозможен настоящий конфликт, невозможно драматическое действие. Но «свои» еще не означает «хорошие» — вот что важно.

По-моему, настоящая мифология вообще озабочена не столько моральными оценками, сколько проблемой жизненной активности, энергетики, действия и лидерства в этом действии. Мифы описывают энергию в ее доморальном состоянии. Хороши ли греки, что обманули троянцев? Не знаю. А правильно ли сделал Аполлон, что побежал за Дафной, и правильно ли было с ее стороны так уж держаться за свою девственность? Тоже не знаю. А «Крестный отец»?.. Кто



«Олигарх». Платон — В.Машков

там хороший, а кто плохой? Под уголовный кодекс попадают все. И тем не менее, как в автобусе, кому-то мы спонтанно симпатизируем, а кому-то нет. Миф так устроен, что герой может и убивать, и грабить, и женщин насиловать, но все равно быть героем мифа.

Потом, есть мифы о богах, а есть мифы о титанах, которые предшествуют богам и существенно превосходят их в отступлении от общепринятых норм нравственности. 90-е — именно период титанов, а не богов-олимпийцев. Титаны воды, титаны времени, титаны нефти, титаны алюминия — все они выросли из первородного соединения земли и неба и варварским, бесчеловечным способом преобразовали, устроили нашу новую жизнь. Уродливые, грубые, не соответствующие идеалам красоты, но силой воображения, алчности, ума, желанием творить преобразившие мир и придавшие хаосу некоторую форму — для меня это и есть олигархи.

А.Тимофеевский. Не знаю, что ты имел в виду, но мне очень понравился в контексте нашего разговора образ Аполлона и Дафны. Я сразу представил себе в роли Дафны Бориса Абрамовича. Есть кандидаты и на роль Аполлона. Их как минимум три. Если по хронологии, то сначала, конечно, Коржаков, потом совсем другой Аполлон — Чубайс, а теперь вот Путин с компанией «питерских чекистов». А Дафна все бежит и бежит, бежит и бежит...

П.Лунгин. Ты прав. Власть, действительно, бежит за Борисом Абрамовичем, потому что именно он для нее объект желания, в нем ключ к эпохе.

А.Тимофеевский. Да, но наша конструкция немножко сложнее, чем в классическом мифе, потому что Аполлон и Дафна бегут у нас по параллельным прямым, которые, как у Лобачевского, пересекаются разве что в бесконечности.

П.Лунгин. Почему же в бесконечности?.. Выстрел из снайперской винтовки, арест — вот тебе и точка пересечения...

А.Тимофеевский. По-моему, это слишком тенденциозно. Я понимаю, что роль моя идиотская: «Пастернака не читал, но скажу». Ты еще не закончил фильм, а мы его уже обсуждаем. Как говорила моя любимая героиня Пряхина: «Зачем

«Олигарх». Платон — В.Машков

мучать артистку перед репетицией?» Но у меня все-таки есть некоторое оправдание: я читал сценарий, и потом мы говорим не о конкретных образах, а о предпосылках замысла, об особенностях времени. Так вот в этом времени помимо Березовского был еще великий человек — Гайдар Егор Тимурович, который пришел к власти в 1992 году и в один миг все изменил. Тут же возник рынок. Плохой, дикий, несовершенный, но рынок. Сырки хоть стали лежать. То есть олигархи, конечно, герои, но и власть — она свое дело сделала.

Ясно, что по всем законам мифологического голливудского кино, в котором условно положительные герои борются с неким абсолютным злом, ты расставляешь акценты правильно. Где же сидеть абсолютному злу, как не в Кремле? И с кем сражаться настоящему герою, как не с кремлевским чудовищем. Весь наш опыт влечет к такому раскладу. Но Россия 90-х — это уже другое время. К тому же 90-е вообще очень трудно охватить единой мифологической конструкцией, потому что олигархи и власть менялись не симметрично и период, когда они более или менее соответствовали друг другу, был очень коротким: 92—94-е годы. А дальше пошла чересполосица.

По-моему, Голливуд хорош там, где все раз и навсегда установилось, где есть безусловная стабильность, а когда живой, меняющийся масштаб, лучше работает какая-нибудь «новая волна».

П.Лунгин. Ты, кажется, защищаешь от меня Гайдара, и зря. У меня нет предвзятого отношения к власти как таковой. И Кремль для меня не синоним «империи зла». Зло, о котором я пытаюсь говорить, — это не зло новой власти, а зло старых сталинско-брежневских аппаратных методов и приемов, которые все еще просматриваются на вершине власти, довлеют над нами и делают все перемены такими мучительными.

Я прекрасно осознаю, что и в лесу не все одинаковы, что там много разных обитателей: есть и добродушный Леший, и симпатичный Змей Горыныч, но в данном случае меня интересует злая Баба Яга со старой партийной выучкой, которая и хочет больше всех съесть нашего Иванушку-Абрамушку.

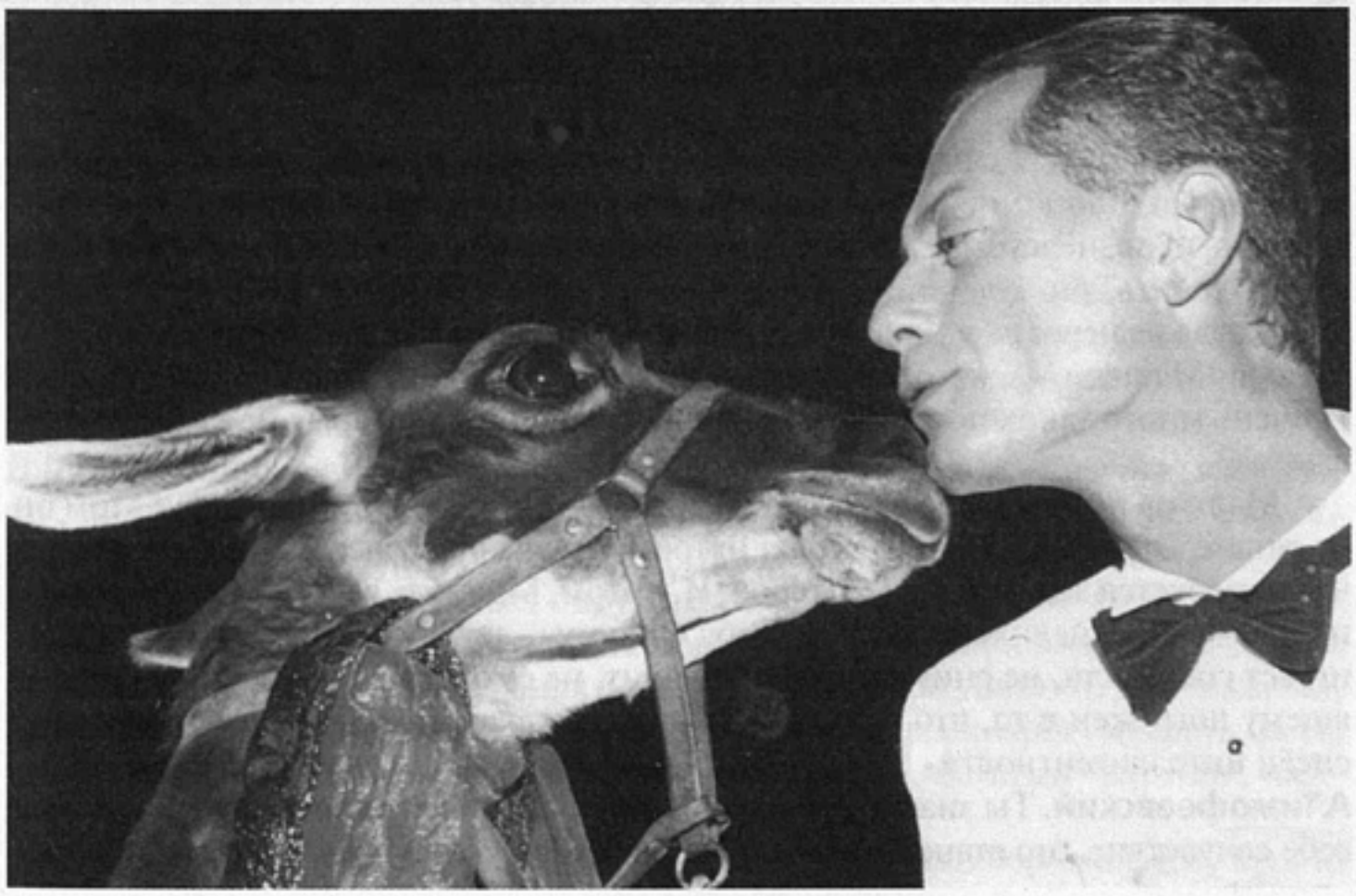
Л.Карахан. А разве Иванушка-Абрамушка, или, если идти от сценария, олигарх по имени Платон Маковский, такой уж вегетарианец? Ведь он и сам не прочь съесть Бабу Ягу?

П.Лунгин. А почему он должен быть травоядным? Голливуд, кстати, не так вульгарно однозначен в построении мифологического конфликта. «Крестный отец» — ведь это тоже, в сущности, голливудский миф, а вовсе не историческая аналитика, но в нем нет ни условно положительных героев, ни абсолютного зла. Все реально. И несмотря на свойственную мифу скульптурную крупность, мы видим также сложный процесс эволюции младшего Корлеоне, видим, как он постепен-

но из героического офицера превращается в безжалостную машину по уничтожению людей. Надеюсь, что Маковский тоже будет разным, живым — и правым, и виноватым в своих неуемных желаниях, в своей бесконечной способности хотеть и делать то, что он хочет. Без этого почти детского, требующего абсолютной, почти бессмысленной свободы хотения ничего не получилось бы. Потому что свободу многие поняли как свободу воровать, в полном хаосе началось растаскивание, начались муравьиные хлопоты. Одни тащили травинку, другие щепочку, а третьи, собравшись вместе, аж целую муху. Для того чтобы в этом хаосе отважиться и что-то построить, надо было иметь детское воображение: *я хочу*! Хочу и буду посреди комнаты строить аэродром, и буду верить, что все у меня получится. Минувшие десять лет были именно такими: «ребенок» мог построить настоящий аэродром. Другой вопрос, что происходит с этим «ребенком» в процессе строительства и после. Ребенок требует своего — падает на пол, бьет ногами, но его все равно тащат в детский сад, в школу, в армию. Его пытаются отучить хотеть. Чтобы хотеть, надо бороться — бороться с системой, с репрессивным порядком. А борьба — дело кровавое. В борьбе закаляется не только сталь, но и бронза, и титан, и нуворишское золото олигархов. По капле, по чуть-чуть теряются любовь, тепло человеческое. И возникает критерий, который для нашего сюжета, может быть, даже важнее, чем критерии «добра» и «зла»: «больно — не больно». Если больно, то ты еще человек, если не больно, то ты уже цельнометаллическое существо, терминатор. При этом постсоветское десятилетие не сделало каких-либо глобальных открытий в природе человека. Борьба загоняла людей в монстризм и в екатерининскую эпоху, и в советскую. Мы претендуем лишь на то, чтобы показать специфику появления всемогущих чудовищ и драконов в 90-е годы, пытаемся ухватить сам момент перерождения или, по фильму, символической смерти героя, после которой кончается юность олигарха и начинается его зрелость, его зловещий титанизм.

А.Тимофеевский. Значит, это такой героический миф, который предполагает также и полное разоблачение героя. Вполне возможное решение, но, по-моему, немного сложновато для голливудской эстетики, с которой ты явно соотносишь свой замысел.

П.Лунгин. По голливудским законам любая сложность и неоднозначность могут быть оправданы, если характер обладает мощным энергетическим вектором. Мне кажется, у нашего героя он есть. При всех изъянах это герой-строитель, созидатель. Он любит деньги, но важнее для него дело сделать. Те, кто хотел только денег, схватили их по-быстрому и улетели в жаркие страны — тратить. А Маковский идет до конца. Теряет деньги, но идет. Он привязан к тому, что сделал. Олигархи — это не бандиты, которые убивали, наживались, но ничего не построили. Олигархом есть что терять кроме денег. К тому же олигархи — это люди,



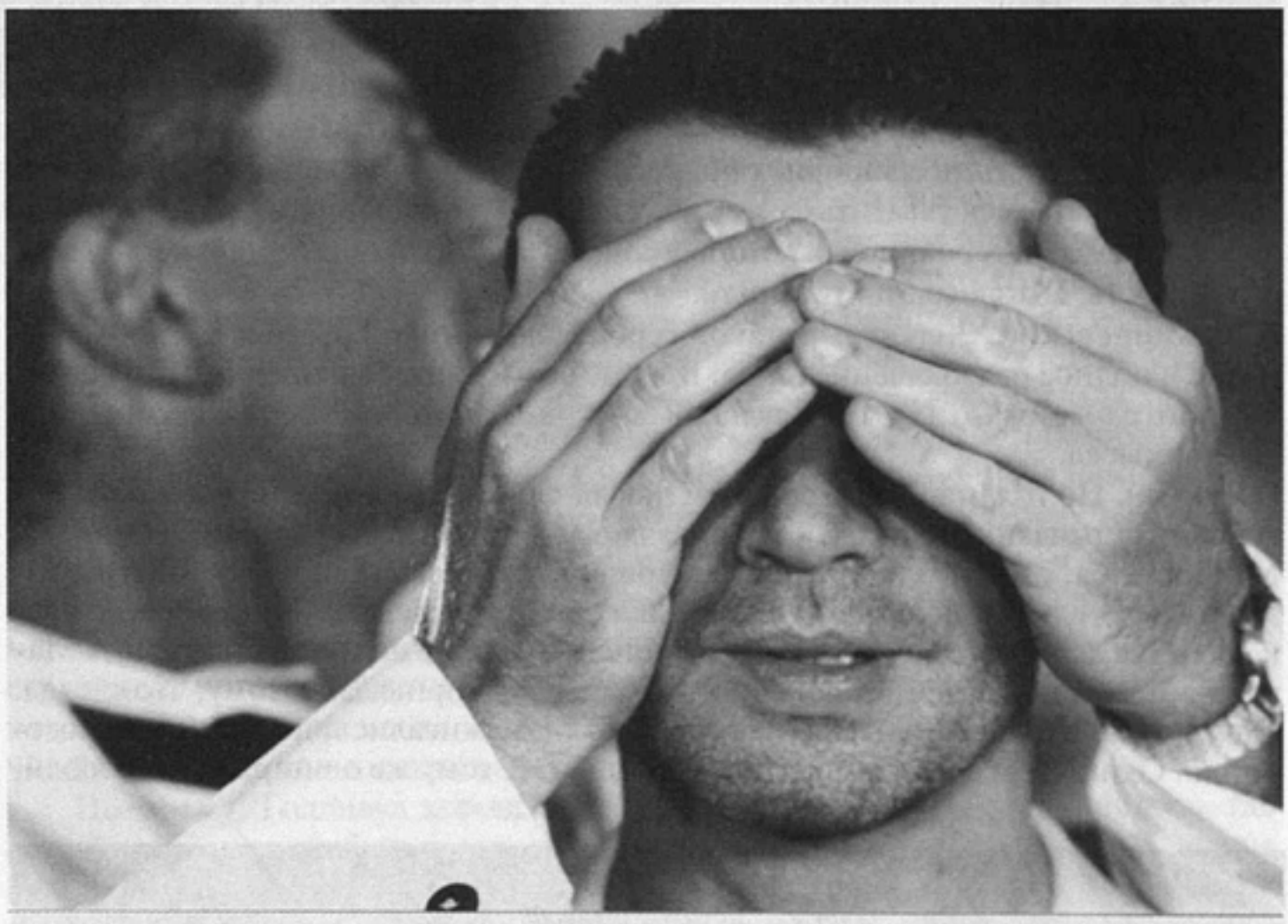
«Олигарх». Ларри — Л.Учанейшвили

по-настоящему одержимые, хотя мало кто из них успел преподнести обществу свои таланты в привлекательной рекламной упаковке. Некогда было.

Я помню, например, какое впечатление произвел на меня Потанин во время встречи во французском посольстве, когда он вдруг заговорил по-французски, как француз. Совершенно незаурядный человек. И я против нынешнего хамского осуждения олигархов — мол, все они воры, всех в кутузку. Важнее сегодня понять, что это живые люди, которые работали, страдали и теряли то, что любят.

Л.Карахан. Зачем в таком случае на главную роль, роль Маковского, ты взял Владимира Машкова, персонажи которого все-таки чаще говорят на блатном жаргоне, чем по-французски на дипломатических приемах?

П.Лунгин. Только не надо думать, что олигархи, даже если они говорят по-французски или являются академиками, все сплошь родились в профессорских семьях в районе метро «Аэропорт». Те, кто родился в районе метро «Аэропорт», олигархами как раз не становятся. Дыхалка не та. Борис Абрамович Березовский, например, вырос в Истре, и двигала им не стерильная кабинетная интеллигентность, а интеллигентность живая, первородная, которая, если что, и жаргона не испугается. Та же самая сила привела в Москву и Володю Машкова. Теперь он хочет завоевать Голливуд и, я уверен, сделает это. Потому что он умеет



«Олигарх». Ларри — Л.Учанейшвили, Платон — В.Машков

безудержно хотеть. Если надо похудеть на пятнадцать килограммов для роли, он и это может. Станет неузнаваемым. Но главное все равно останется — неукротимость, нерв, целеустремленность, неуемная страсть к движению. Запрети ему завтра ходить, он будет ползти сколько сможет. Только бы не остановиться. И никогда не перестает удивлять. Я, честно говоря, не мог себе представить, что Володя Машков — католик, оказывается, в нем есть итальянская кровь... И очень много таких потайных отделений и ящичков, которые не сразу открываются.

Машков потрясающе попадает в характер, который я вижу, но при этом он не типаж. Он играет. Просто играет нутром, а не на приспособлениях. Ровно то, что и требуется для настоящего героя. И, потом, Машков, за что я ему бесконечно благодарен, целиком посвятил себя фильму — не выступает в концертах, не играет спектакли, не снимается и не спешит, не смотрит на часы. Он по-настоящему погружен в то, что делает. В этом тоже какая-то живая, без снобизма и спеси интеллигентность.

А.Тимофеевский. Ты знаешь, если твой герой действительно сможет вызвать к себе сочувствие, это станет великим благом и у фильма появится большой идео-

логический смысл. Картина подготовит народонаселение к совершенно необходимой экономической амнистии. Я уверен, что минувшее десятилетие надо простить. И, может быть, главная ошибка Путина вовсе не гимн, а то, что он не объявил амнистию, придя к власти. А если и объявил, то для узкого круга лиц и явочным порядком. В мае 2000-го, сразу после инаугурации, нужно было прекратить преследование за экономические преступления, и не было бы всех тех запутанных проблем, которые существуют сегодня. Так или иначе провинились все. Потому что была эпоха внезакония. И невозможно жить в ситуации, когда в принципе каждый может оказаться «под колпаком», а Генеральная прокуратура делается богом. Увы, широкие народные массы еще не готовы простить. Общественное сознание надо к этому готовить. И, в общем-то, я понимаю, почему Путин испугался, не решился... А ведь на протяжении всего 2000 года, когда мы готовили его избирательную кампанию, я честно, где только можно и нельзя, вписывал в его речи эту амнистию. Но ее вычеркивали и вычеркивали.

Л.Карахан. Герой-олигарх еще не появился, а вот «братья» и «сестры» Балабанова и Бодрова-младшего уже существуют, и, если судить по кассе, именно они, «мстители», приняты зрителями. Видимо, призывы к новому переделу, к новой экспроприации как-то милее амнистии. Не получится ли так, что новая альтер-

«Олигарх». Корецкий — А.Балуев
Фото С.Виноградова

нативная по отношению к героям-мстителям (главным героям 90-х) мифология не найдет отклика, не будет широко воспринята, то есть не станет мифологией в полном смысле?

П.Лунгин. Конечно, то, что я делаю, идет наперекор определенным ожиданиям. И тем не менее я делаю это, потому что знаю: есть и другие ожидания.

А.Тимофеевский. Да. Мифы еще не окрепли. Брата вполне можно побороть, он безусловно одолимый.

П.Лунгин. Он одолимый, потому что «Братья» — это те же «Красные дьяволята», это спасительная, но изживающая себя мифология. В стране уже есть огромное количество людей, которые хотят, а многие даже могут себе позволить ездить на иномарках и париться с друзьями в собственной сауне. Они уже не испытывают особого злорадного удовлетворения от того, что иномарки на экране обязательно взрываются, а в банях либо насилуют, либо убивают. Мне кажется, появилось достаточно людей, которые готовы без отвращения смотреть на то, как рушатся непреложные большевистские равенства «богатый=плохой», «бедный=хороший».

Кстати, я вообще не думаю, что с Братом надо жестко бороться. Ему просто

надо указать его место. Мне сказал Сергей Сельянов[1], что англичане сейчас делают римейк «Брата», где герой бьется с полицией и спецназом в Глазго. Правильно. Потому что мститель — это универсальный герой. Есть мститель-индивидуалист — граф Монте-Кристо, есть мститель-общественник — Робин Гуд. Мститель — это вечный герой, но он не призван описывать время. Мне кажется, критики серьезно ошиблись, посчитав Брата историческим персонажем. Время выражает Онегин, а не Дубровский. Дубровский просто одет в исторический костюм. А сам по себе он жанровый авантюрный герой. Дубровский может быть и монголом, и англичанином. Это всегда готовая к употреблению мифологическая структура.

В развитой мифологии, где есть десять разных этажей, где есть врачи «скорой помощи», адвокаты и судьи, найдется где-то у самого основания место и мстителю Брату. И никто его оттуда не сможет выковырять.

А.Тимофеевский. Кстати, о возникновении полноценной системы мифов всегда свидетельствует жесткое персональное распределение мифотворческих задач между ведущими актерами. Ясно, к примеру, если мы хотим подружить олигархов с народом, богатых с народом, Меньшиков или Суханов не подходят. У них плохие шансы на реабилитацию богатства. Они для народа чужие. В их исполнении история об олигархе стала бы чем-то экзотическим, африканским. А вот Машков, действительно, в самый раз. Его любят запросто. Он свой.

П.Лунгин. А Бодров-младший — он ведь тоже свой?..

А.Тимофеевский. Бодров — король, но в совершенно ином смысле. Он именно мститель, одинокий голодный волк. Зрители никогда бы не простили ему роль олигарха. Бодров не для твоего фильма.

П.Лунгин. Я подхожу к нашему фильму по-другому. Только сложный миф имеет шанс через какое-то время, может быть, даже уже через десять-пятнадцать лет стать куском истории. Потому что от подлинной истории ничего не остается. Я особенно остро это почувствовал, пытаясь воспроизвести в фильме материальную среду начала 90-х. Даже стаканов, какие тогда были, уже нет. Все мгновенно уничтожается. Мало кто помнит теперь, чем жизнь 94-го отличалась от жизни 95-го и как жили в 96-м. А ведь каждый этот год — целая эпоха. Работать с фактурами истории — огромная ответственность. Хочешь того или нет, но ты свидетельствуешь о времени. И всегда обидно, если не хватает сил и денег, чтобы представить время в его реальном объеме. Ну, скажем, вещевой рынок 91-го... Каким он был — никто не помнит. На рынке продавали пустые пачки из-под «Мальборо», ржавые гвозди.

А.Тимофеевский. 91-й — самый трудный был год.

П.Лунгин. Я снимал тогда на Тишинке документальный фильм и помню, что люди продавали даже перегоревшие лампочки. Их покупали, чтобы подменить на работе хорошие и утащить их домой. В магазинах ведь лампочек не было. Но лампочки, естественно, частность, конкретный пример. Мне вообще важен реальный масштаб времени. И если что-то не удается воспроизвести в деталях, то в расстановке сил и характеров мне бы не хотелось ничего упрощать. Поэтому рядом с олигархом, который создает высоковольтную дугу истории, есть, скажем, и нормальный ученый, который не выдерживает это напряжение, который равно отказывается и от «своих», и от «чужих» и возвращается к себе в провинцию; этот человек живет своим умом и не вписывается в историческую схему.

Л.Карахан. А следователь Шмаков?

П.Лунгин. То же самое — возможность расширить угол зрения, показать человека, который не за «красных» и не за «белых», а за справедливость. Шмаков — затюканный провинциал, который приезжает в столицу, и оказывается, что в новых условиях он уже не бесправное существо. Он может не брать взятки, он может выбирать свой путь, может не играть в игры сильных мира сего. Шмаков — это тоже шаг в сторону сложного мифа.

Сложный миф не насилует историю, он пытается ей соответствовать и с легкостью приемлет то, что отторгает схема.

---

[1] Продюсер фильмов «Брат», «Брат-2», «Сестры» и других. В настоящее время продюсер фильма «Олигарх».

Я согласен, Бодров не должен играть олигарха, но фильму об олигархе, как я этот фильм понимаю, Бодров и его герой вовсе не противопоказаны. При определенном сюжетном раскладе Брат — тоже вполне может вписаться в нашу историю, в сложный миф.

А.Тимофеевский. Олигарх смотрит фильм о Брате. Герой ему нравится. Олигарх хочет познакомиться с исполнителем главной роли.

П.Лунгин. Может быть, и так.

А.Тимофеевский. Между прочим, я не фантазирую. Известно, что «Брат» — любимый фильм Бориса Абрамовича. Он обожает этих мстителей, просто душой к ним привязан. Причем Брат вовсе не единичный пример. Любимый человек Березовского — Александр Невзоров. Был когда-то такой телевизионный мститель.

«Олигарх». Платон — В.Машков, Корецкий — А.Балуев

П.Лунгин. Мне кажется, что Березовский как большой игрок просто любит опасность. Березовский знает, что образ Брата направлен в его живот, и ему хочется врага, человека, который генетически ненавидит его, очаровать, завоевать, купить, наконец. Иногда это у него получается, как с Невзоровым.

Мне кажется, что Березовскому, как всякому человеку, имеющему дело с большими деньгами, интересно понять, кто сколько стоит. Хочешь «Мерседес»? На, возьми. Хочешь пять миллионов? Возьми. А взял — и уже неинтересен, маркирован ценой.

Думаю, что в «Брате» для Березовского есть и сугубо прагматический интерес. Он хотел бы управлять коллективным бессознательным, он ищет для своей политической работы героя, за которым пойдут массы, которого можно впрячь в свою повозку.

А.Тимофеевский. Абсолютно с тобой согласен. Любовь Бориса Абрамовича к мстителям — любовь земная, в каком-то смысле даже вынужденная. Это не народная мечта. Березовскому приходится искать союзника в борьбе с куда более опасным для него, чем мстители, врагом. Этот враг — новый класс, который пришел на смену олигархам и оттесняет их, заступает на их место. «Питерские чекисты», взявшие власть в свои руки, лишь выражают волю этого класса — класса «средних». Назовем его так условно, потому что до собственного среднего класса мы еще явно не доросли. «Средние», как полевые мыши, пришли вслед за одинокими динозаврами, чтобы плотно заселить бескрайние просторы.

П.Лунгин. Да-да. Вместе со «средними» приходят как раз те самые хитрые боги, которые прекрасно владеют всякими бьющими на расстоянии молниями и перехватывают инициативу у доисторических титанов.

А.Тимофеевский. Естественно, в любой художественной конструкции полевые мыши бесконечно менее обаятельны и привлекательны, чем динозавры-титаны. Да и что вообще говорить про полевых мышей. В жизни-то все наоборот. Полевые мыши — это «Мерседесы», которые ездят, а не взрываются, это сауны, в которых парятся, а не насилуют, это нормальная жизнь.

П.Лунгин. Почему менее привлекательны? Наоборот. Это титаны подземные, живут в темноте, а боги — они какие-то более светлые! Такие маленькие, изящные, ироничные. Смотрят сверху и иронизируют. Но все у них ясно и прозрачно, чего как раз не переносят титаны.

Л.Карахан. Как-то не вяжется эта мифологема света и ясности, которые сопутствуют богам, свергнувшим титанов, с тем, что привычно думает и говорит о чекистах (питерских в том числе) интеллигентная публика. Если помните, ходили даже слухи, что спецслужбы сами в своих политических целях взорвали дома в Москве, а свалили на чеченцев. Вступив в борьбу с хитрыми и изящными богами-чекистами, титан Березовский тоже поддержал эту версию.

П.Лунгин. Чушь! Чекисты взорвали дома, ЦРУ запустило самолеты в Торговый центр, а евреи организовали Освенцим. Я не верю в теорию заговора, что все подстроено людьми. Мне гораздо ближе провиденциальные соображения Пушкина о том, что миром управляет «огромная обезьяна, которой дана полная воля». Во всяком случае, не хватает воображения, чтобы представить, как чекисты в здравом уме и твердой памяти взрывают дома с живыми людьми, чтобы потом обвинить кого-то.

А.Тимофеевский. В России всегда такой бардак, что организовать в государственном масштабе суперпреступление и не засыпаться, по-моему, просто невозможно. Это только интеллигенция способна порождать подобные зловещие фантомы в своем разгоряченном мозгу.

Что же касается Бориса Абрамовича и его борьбы, то, думаю, больше всего он виноват в противодействии нормальной жизни. Инстинкты олигарха, титана смутного времени заставляют его играть против установления общих и понятных для всех правил, он сущностно не может смириться с прозрачностью экономики, с неизбежностью налогового бремени, то есть реальными предпосылками жизни с чистого листа, прощения за прежние грехи и экономической амнистии, в которой он, Березовский, как раз должен быть заинтересован больше чем кто-либо. Он слишком привязан к своему прошлому, чтобы найти место в настоящем.

П.Лунгин. Нечто подобное происходит и с интеллигенцией, которая всю дорогу мечтала о демократии, а пришла демократия, и интеллигенция ее не узнала. Оказалось, что демократия — для тех, кто умеет торговать, а не Аннинского читать, что она лишает интеллигенцию элитарности и обрекает на, в общем-то, бесславное существование. Посмотрите на Америку, на эти резервации для интеллектуалов: красивая местность, университетские городки, замкнутые кампусы и минимальное влияние на общественную жизнь — вот она, демократическая перспектива для интеллигенции. И свет, который приносят маленькие боги, тоже светит не для интеллигенции. Во всяком случае, этот свет ее не согревает, а безжалостно пронизывает, обнаруживает в том числе и классическую, и интеллигентскую ложь, разрешение себе того, что порицается в других. Не стоит воображать, что демократия и свет — это безраздельное счастье. Наоборот, это очень серьезное и опасное испытание.

А.Тимофеевский. Что бы ни говорили о новой власти, лично я поддерживаю победу «средних», и дай им Бог здоровья. В историческом смысле они глубоко положительны. Но с ними тоже связана одна существенная опасность. Они слишком увлекаются местью, им слишком хочется свести счеты с олигархами. А жажда мести явно плохой мотор для нормальной жизни. Хотя, конечно, всему есть свое объяснение: естественно, что Брат время от времени стучит в сердце Путина, обыкновенного дворового парня из Питера, который прошел по всем ступеням — от чека до Собчака. Чтобы стать по-настоящему «средним», Путину еще надо бороться. И не с Березовским, а с самим собой.

Л.Карахан. Вот именно. Не слишком ли мы торопимся, отпевая вместе с олигархами интеллигенцию и объявляя наступление нового царства — торжества мифологии и идеологии нормальной жизни, триумф трудолюбивых полевых мышей. Может быть, месть не рудимент, а скрытое существо новой власти, может быть, мы вовсе не застрахованы от левого реванша и нам еще понадобятся

сильные герои в придачу с интеллигенцией и ее прославленными антисоветскими настроениями?

А.Тимофеевский. А сильные герои никуда не денутся. Их не будет в жизни, потому что нормальная жизнь скучна и негероична, но они останутся в искусстве, которое будет работать на замещение — выдумывать катастрофические ситуации и экстремальных героев. На этом Голливуд стоит.

П.Лунгин. Чем лучше жизнь, тем больше страху нагоняет экран. А в трудные времена — наоборот. После 11 сентября в американском кино явно пропало желание уравновешивать преуспеяние кинострессами. Хотя, конечно, никто еще

«Олигарх».
Фото С.Виноградова

толком не проанализировал, как повлияли картонные катастрофы и подвиги из фильмов категории «Б» на происшедшие события. Может быть, здесь тоже подводные камни тотальной демократии. Заправщик бензоколонки в Техасе, покупая билет в кино, невольно заказывает зрелище не только на экране.

Л.Карахан. И все-таки — кто заказывает мстителя Брата, почему он прогуливается во властных коридорах? Ведь как справедливо отметила критика, в фильме «Брат-2» братья строчат из чапаевского пулемета. Не угрожает ли нам тихая реставрация левой идеологии под прикрытием борьбы богов с титанами?

А.Тимофеевский. Не думаю. В этой борьбе социальные инстинкты подогревают скорее личную неприязнь, чем идеологическую. А левая идеология, она как была до коммунистов так и останется после них — никуда не денется. Достаточно посмотреть на Западную Европу. Главное, чтобы эта идеология не была единственной, монопольной, самой популярной, господствующей. Мы, в России, кажется, очень робко, очень осторожно, с большими оговорками можем сегодня на это надеяться. И именно благодаря «средним». Их идеология возникла в последние два года почти стихийно, снизу, никем специально не сочиненная, благодаря тому, что жизнь в стране уже качественно изменилась. Но возникла эта идеология «средних» не на пустом месте. В истоке — тот первичный здравый смысл, который с переменным успехом власть демонстрировала еще в 90-е годы. Тогда по-настоящему оформленная идеология была только у левых, у самых разных — от коммунистов до Явлинского. И власть противостояла этому левому безумию как могла, не будучи идеологически вооруженной. Все ее пресловутые поиски национальной идеи — от бессилия. Сегодня уже совсем иная картина. Левые резко ослабели и чаще всего сдаются без боя, потому что чувствуют силу встречной идеологии, которая уже появилась у нынешней власти.

П.Лунгин. В 90-е годы оттого и сходили с ума, что все решительные экономические действия и вся стихия первоначального накопления пришли в полное про-

тиворечие с идеалами коммунизма, которые для большинства еще не утратили свое значение, с одной стороны, деньги по-прежнему стыд, а с другой — всем очень захотелось денег.

А.Тимофеевский. Если говорить о кино, то настоящую опасность реванша демонстрирует вовсе не «Брат-2». Интеллигенция на него напустилась, а, по-моему, это нормальное жанровое кино. Куда страшнее яростный левый манифест ныне покойного Петра Луцика «Окраина», который интеллигенция почему-то страстно возлюбила. Вот это действительно кино с душком, сколько бы мне ни говорили про стёб и пародию.

Л.Карахан. Не буду сейчас вдаваться в долгий спор об «Окраине». Оговорю только, что, на мой взгляд, картина не так однозначна. В любом случае, это не программа действия. Скорее хроника безумия и помрачения ума, о которых говорит Павел. Герои готовы с равным удовольствием грызть и «новых русских», и старых партийных функционеров, они просто сорвались с цепи от постигшего их хаоса и жизненного запустения. Но хорошо, что ты вспомнил этот фильм. В нем показано, как бессмысленный и беспощадный бунт выносит на поверхность не только жажду мести, но также и почвеннический миф о животворных корнях, которым в 70—80-е годы довольно ловко манипулировали коммунисты для поддержания своей угасающей идеологии. Можно ли говорить о том, что с укреплением «средних» этот почвеннический миф так же померкнет, как идея коммунистической уравниловки?

Вот умер замечательный писатель Виктор Астафьев, который долгое время был знаменем почвенников, но почему-то никто даже не попытался канонизировать его именно как почвенника.

А.Тимофеевский. Просто Астафьев уже давно выпал из почвенного мифа...

П.Лунгин. Он перерос его и возвысился над ним...

А.Тимофеевский. Не забывай, Астафьев — единственный, кто выступил против героической обороны Ленинграда. Он сказал, что город надо было сдать, потому что оборона привела к неисчислимым и неоправданным жертвам. По-моему, глубоко антипочвенное высказывание. А что касается самой почвенной идеологии, то с ней все гораздо проще, чем с левыми идеями. Поездил народ по миру и перестал хвататься за почву. Какая там почвенность, когда Турция рядом.

П.Лунгин. Мне кажется, почвенность ушла сейчас в какую-то общую многонациональную российскую удаль и бесшабашность, веселую уверенность, что всё мы преодолеем. И уже не обязательно обнимать при этом березку, можно и эвкалипт в Австралии. Появились открытость и возможность иронии по отношению не только к немцам, но и к самим себе. «Что русскому здорово, то немцу смерть» — ведь в этой пословице и над русским посмеиваются.

Вот мы все говорим: «Идеология, идеология». А если конкретно, раньше в каждом подвале было казино — люди открывали для себя деньги, а теперь в каждом подвале турфирмы — люди открывают мир. Это дикое любопытство к тому, что существует помимо тебя, — бесконечно оптимистический знак.

А.Тимофеевский. Вот вам домашняя социология. У меня недавно было забавное ночное приключение. Я сейчас делаю сайт hartija.ru. На нем есть разные «форумы» для обсуждения тех или иных проблем. В последнее время зачастили антисемиты. Они пишут всякие слова типа: «суки», «педерасты», «соси...» и т.п. Я терпел-терпел, но когда все это повалилось в гигантских количествах, стал уничтожать, пользуясь своим паролем. Но как только я стал стирать эти безумные послания, они обрушились адовым потоком: матерщина, оскорбления, какие-то нудные наукообразные челобитные про то, какие евреи гады, ведерные, безразмерные статьи Дугина. Я не успевал все это стирать. Так трудился всю ночь, а к утру догадался зайти на счетчик посещений. Оказалось, что всю эту муть посылал один и тот же человек. Так стоит ли обращать на него внимание?

П.Лунгин. Может быть, я не прав, но когда все ужаснулись погрому в Царицыно, я еще втайне и обрадовался, что это только один такой погром, что это ЧП, а не повседневность. Мы уже столько лет воюем на Кавказе, и тем не менее весь Кавказ торгует на рынках, люди приезжают, живут в Москве. Все как-то устраивается. Возможность свободно продавать и покупать на рынке сейчас намного важнее, чем голос «крови и почвы».

А.Тимофеевский. Я думаю, что всяким, в том числе и жестоким, играм с «почвенным» мифом власть, по крайней мере, для себя положила конец 11 сентября. И сделали это, кстати, «питерские чекисты». Они в один день решили, что Россия — Запад, и точка.

П.Лунгин. И никаких разговоров об особом пути, о тайнах славянской души...

А.Тимофеевский. Три столетия Россия обсуждала: что она — Восток или Запад, а тут враз разобралась. И Россия, и Запад поняли, что Россия — это часть pax Romana! Не только власть имущие, народ тоже к этому привыкает довольно быстро. Поначалу сразу после нью-йоркской катастрофы опросы были неутешительны для путинской внешней политики. Но сейчас вступление России в НАТО не кажется таким уж невероятным. Увидите, что лет через десять здесь еще евро будут ходить. Особенно если мусульманский мир, как обещает, введет свою валюту.

Л.Карахан. Я тоже за интеграцию и благодарен новой власти за соответствующие усилия. Но как-то не верится, что Россия со всеми своими особенностями и причудами вдруг возьмет да и растворится без остатка в «еврозоне». Вот Турция осталась же Турцией, хотя и входит в НАТО.

А.Тимофеевский. О чем ты говоришь?! Турция была страшнейшей дырой, а стала цивилизованным государством.

Л.Карахан. Но не потому, что она перестала быть Турцией, а потому, что она научилась считать деньги. А у нас деньги — будь то рубли, евро или доллары — это всегда немножечко чудо. Их как будто бы нельзя заработать, они только с неба сваливаются. И весь наш туристический бум больше похож не на размеренный и рутинный западный отдых, а на сказку про Ивана-дурака: «По щучьему велению, по моему хотению... Иди, печка, на Канарские острова».

П.Лунгин. Я согласен с тобой. Деньги у нас, как заколдованные, просто заработать их вроде как не получается. А те, кто все-таки взял и заработал, не могут пока выбиться в герои. Я познакомился с молодыми одаренными людьми, которые купили разоренную мебельную фабрику и, работая по двадцать четыре часа в сутки, подняли ее, получили хорошие деньги. Но про это никто кино снимать не хочет. В России всегда был какой-то разрыв: работа в одном ящичке, а деньги — в другом. Деньги словно не имеют отношения к работе, а работа — к деньгам. Мы даже подразделяем: работа для денег и работа для души. По-настоящему соединить в голове работу с деньгами пока не получается.

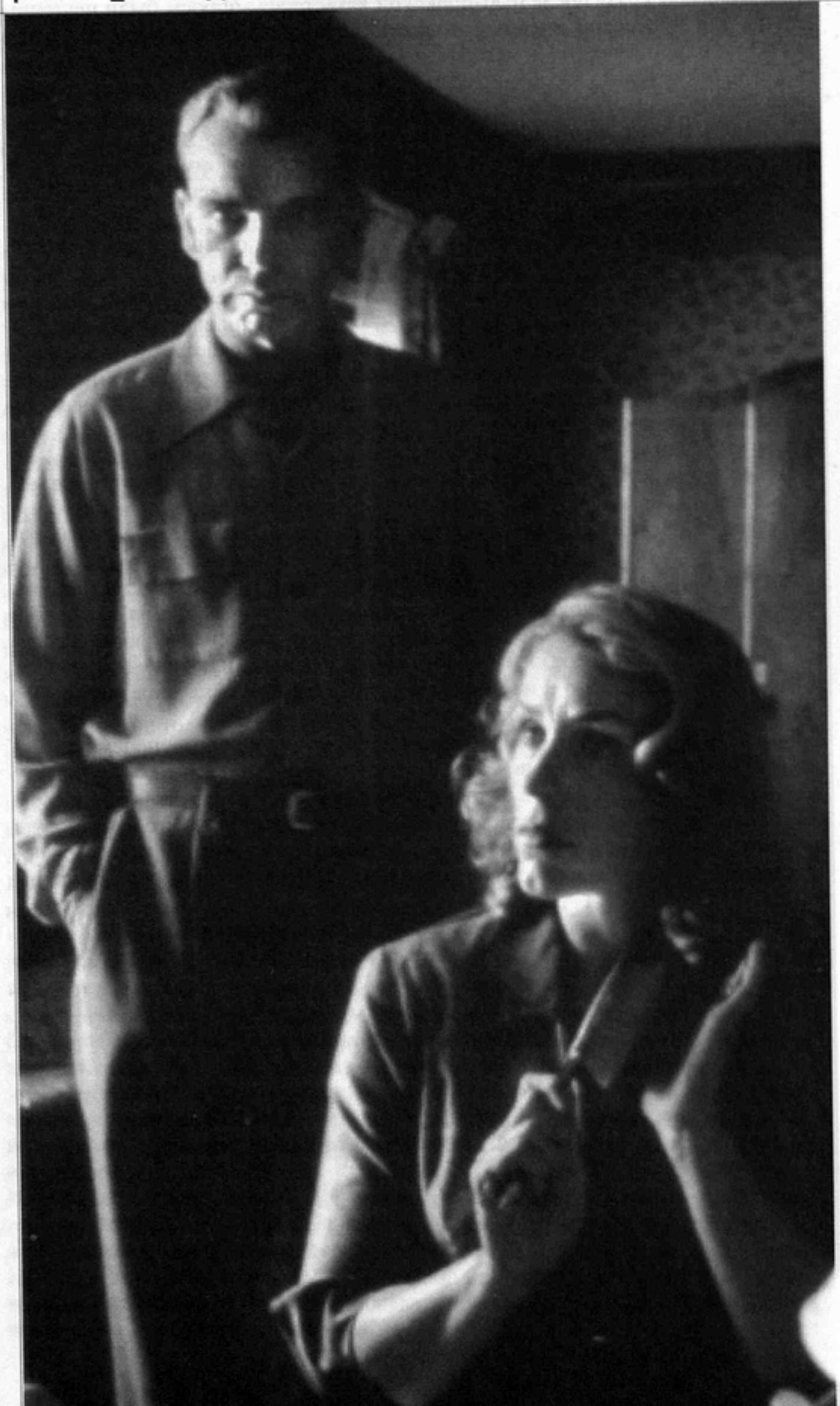
А.Тимофеевский. Да это и не может произойти быстро. У нас еще много чего нет. Нет уважения к чужой собственности, к чужому успеху...

П.Лунгин. ...Чужой успех у нас вообще нетерпим. А во Франции почему-то вызывает симпатию и интерес: чем это ты отмечен, что у тебя успех?

А.Тимофеевский. Для начала надо научиться уважать хотя бы свой труд и свою собственность. Но я не вижу здесь ничего невозможного. Разве что невозможно изменить географию. Как бы ни вырос и ни окреп у нас средний класс, мы останемся окраиной западного мира, его границей. Но в этом нет ничего страшного.

П.Лунгин. И даже хорошо. На окраинах всегда происходят удивительные вещи, там водятся великаны, текут гигантские реки. А мифы просто растут, как на дрожжах.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Человек, которого не было», режиссер Джоэл Коэн

НИНА ЦЫРКУН

Кресло номер два

Ключ к этому фильму можно взять из связки, которой позвякивает златоуст-адвокат с труднопроизносимой, почти пародийной фамилией Риденшнайдер (заимствованной из «Асфальтовых джунглей» Джона Хьюстона). Адвокат апеллирует к жюри присяжных, призывая смотреть не на факты, а на значение фактов. Правда, тут же добавляет, что факты значения не имеют. Он прав, потому что перед нами фильм, снятый в жанре неонуар. В старом добром нуаре факты — кто кого когда за что убил — имели значение и подавались в горячей аранжировке страстей. Теперь форма давно остыла, страсти выветрились. Приставка «нео» предполагает, что стратегия жанра изменилась; это отныне жанр интеллектуальный, удовольствие от которого заключается не в саспенсе, а в расшифровке. Икс картины — загадка, заключающаяся не в истории, это загадка главного героя.

Второй ключик из связки адвоката — смутное упоминание о принципе дополнительности, который он по-простому формулирует в виде максимы: «Чем дольше смотришь, тем меньше видишь». Под объектом наблюдения Риденшнайдер подразумевал своего клиента, Эда Крейна, цинично низводя его до уровня «микрочастицы»: «Я адвокат, ты парикмахер, ты ничего не знаешь». Отцы квантовой механики Бор и Гейзенберг, участники «копенгагенских раздумий» 20-х годов, пришли к выводу, что следует отказаться от детального описания поведения мик-

«Человек, которого не было»
(The Man Who Wasn't There)
Авторы сценария **Джоэл Коэн, Этан Коэн**
Режиссер **Джоэл Коэн**
Оператор **Деннис Дикинс**
Художник **Деннис Гасснер**
Композитор **Картер Бурвел**
В ролях: **Билли Боб Торнтон, Фрэнсис Макдорманд, Джеймс Гандольфини, Майкл Бадалукко, Джо Полито, Скарлетт Йоханссон и другие**
Working Title Films
Великобритания
2001

рочастиц в каждый момент времени, от попыток представить себе траектории их движения и удовлетвориться вычислением вероятности наблюдать то или иное событие. Это отрицало принцип причинности, на котором строились классическая физика и классическая картина мира. Что, в свою очередь, вызвало оторопь даже у Эйнштейна.

Главный герой фильма Эд Крейн (Билли Боб Торнтон) движется подчеркнуто медленно, и в этом же ритме движутся повествование и сама камера. Так медленно, что вполне можно было бы успеть описать траекторию движения Крейна. Но в этом случае мы вынуждены были бы отказаться от описания его как «тела», или, в терминах квантовой механики, корпускулярной частицы. Иными словами, выбор таков: либо мы знаем, кто он, малый сей, таков, либо понимаем, что с ним случилось. Две эти возможности и маячат перед нами на протяжении всей длинной истории. И нас сознательно запутывают, акцентируя внимание на незначительных для сюжета, но гипнотически снятых деталях, впрочем, добавляющих краску для характеристики места и времени. Вот, к примеру, эпизод, когда Энн, жена убиенного Крейном его приятеля Дейва, приходит к нему летним вечером. Мы-то думаем, что либо она сообщит ему о своих подозрениях, либо он сам нечаянно или в припадке раскаяния расколется, а, оказывается, Энн пришла, чтобы открыть «страшную» тайну: с ее мужем разделались пришельцы из летающей тарелки. При этом тени колышущихся от ветра ветвей так зловеще ложатся на лицо Эда, так загадочно смотрится вуаль на шляпке Энн, так неподвижен воздух, будто в ночном кошмаре... Или вот итальянская свадьба с ее приметами интимного соседства, свойскости, неопрятности, всего, что так коробит тяготеющую к англосаксонской Америке чистюлю Дорис (Фрэнсис Макдорманд), жену Эда, — совсем вроде бы необязательный эпизод, неуместная цитата из «Крестного отца». На самом деле, если распространить выводы Бора—Гейзенберга за пределы квантовой механики, можно сказать так: неполнота нашего знания должна компенсироваться стереоскопичностью языков описания.

Сценарий фильма создавался как намеренный пастиш — текст, как бы написанный Джеймсом Кейном, как история обыкновенного человека, который случайно вовлекается в преступление. Джеймс М. Кейн, автор книг, легших в основу лучших нуаров 40-х — «Двойная страховка» Билли Уайлдера и «Почтальон всегда звонит дважды» Тея Гарнетта (последующие экранизации в данном случае не важны). Действие фильма помещается в 1949 год и разворачивается в калифорнийском городке Санта-Роза, как омаж любимому фильму братьев Коэн (и классическому нуару) «Тень сомнения» Хичкока. Но черно-белый колорит, смягченный цветной пленкой, на которой фильм снимался, отсылает по фактуре не к «черным» фильмам 40-х, а скорее к стилизациям 60-х в духе годаровского «На последнем дыхании». И так же, как Мишель Пуакар мысленно примерял на себя «федору» Хамфри Богарта, так и Билли Боб Торнтон с неизменной сигаретой во рту отсылает нас к богартовским героям, а заодно и к Пуакару—Бельмондо.

Братья Коэн — известные юмористы. Эд Крейн у них, как и автор «Двойной страховки», тоже писатель — по просьбе какого-то журнала он, ожидая смертной казни, описывает свою жизнь по пять центов за слово. Эд Крейн обслуживал «кресло номер два» в парикмахерской своего шурина и, простояв энное количество лет за этим креслом, в итоге сам сядет на жесткий электрический стул. Эд Крейн энное количество лет стриг чужие волосы, брил чужие бороды и ноги собственной жены, а в итоге тюремный служитель выбреет ему растительность на ноге, чтобы приложить клемму, а другой служитель включит ток.

Эд Крейн выглядит недалеким простаком с замедленной реакцией, чуть ли не патологическим молчуном. Его мало что волнует, да ничто его не волнует — достаточно вспомнить, с какой послушной готовностью он выходит вслед за полицейскими, думая, что они пришли его арестовать (но пока что не за этим). Зато если в голову Крейна забредает какая-то мысль, то селится там намертво. Так один клиент (Джо Полито), у которого на физиономии написано, что верить ему нельзя, взбудоражил парикмахера идеей открыть сухую химчистку. Мысль завертелась и породила цепочку — можно войти в долю, надо достать

денег, приятель состоятелен, приятель спит с его, Эда, женой, не грех его шантажировать. Тут выясняется, что, может быть, такого случая Эд и дожидался всю свою жизнь. Начинается траектория движения в соответствии с замыслом. До поры до времени все идет как задумано, а потом направление меняется под влиянием случайных факторов. Приятеля приходится убить, а по подозрению в убийстве арестовывают не Эда, а его жену. Возникает новый сюжет, сформулированный в названии фильма Хичкока «Не тот человек»: преследование невиновного. Братья Коэн продолжают шутить: жена в тюрьме кончает самоубийством (может быть, потому, что догадывается, кто истинный убийца), а ее место занимает Эд. Но нет, его обвиняют в не том, что он совершил, а совсем в другом преступлении — в убийстве Толливера, того самого, кто соблазнил его химчисткой.

Эд как-то равнодушно отнесся к исчезновению «партнера» и вообще совершенно равнодушно воспринимает все, что с ним происходит. Он случайно стал парикмахером, просто вошел в долю к шурину. Ему плевать было на измену жены. Он, не дрогнув, вонзил опасную бритву (случайно оказавшееся под рукой орудие труда) в сонную артерию приятеля. Он не сильно обеспокоился судьбой жены и отрешенно ждет исполнения приговора. Его присутствия почти никто не замечает. Ни клиенты, вставшие из кресла, не оглянувшись на мастера. Ни жена, протягивавшая ему ногу для бритья, не отрываясь от журнала. Ни друзья за столом, где в центре разговора всегда другой — Большой Дейв Брустер (тот самый, кого он без всякой злобы и мстительности шантажирует). Почему-то никто не мог запомнить имя Крейна, ему приходилось снова и снова называть себя. Он не Икс, он просто ноль. Он настолько незаметен, настолько незамечаем, что даже подозрение на него не падает. Человек, которого не было. Здесь уместно вспомнить, что Джеймс Кейн был любимым писателем Альбера Камю, написавшего под его влиянием «Постороннего». «Посторонний»-Мерсо тоже поражал окружающих своей индифферентностью, так же томился скукой жизни и, в общем-то, случайно разрядил пистолет в араба на раскаленном пляже, за что и был отправлен на эшафот.

Между прочим, Крейн, этот простак, этот «ноль», зациклен на одной мысли, и только она не дает ему покоя. Волосы, от которых люди регулярно избавляются, они ведь часть нас самих? И что это может значить, если они продолжают расти после смерти? В 70-е годы советский философ, идеолог Московского логического кружка Эвальд Ильенков занимался с группой слепоглухонемых ребят. Однажды на семинаре в Институте философии он рассказывал, как одна девушка из этой группы спросила: «Вот моя рука, вот моя голова, а где же я сама?» «Это же Декарт в юбке!» — восхищался именитый логик. Такие вопросы задают себе либо дети, либо мудрецы. Кстати, проблема Крейна — это слегка перефразированный вопрос, обсуждавшийся в 30—40-е годы логическими позитивистами: если мистер такой-то стрижет себе ногти, в какой момент они перестают быть принадлежностью мистера такого-то? Язык логического позитивизма отменил «вопросник» классической метафизики, но так и не создал искомого идеального языка описания и не ответил на вопрос, в какой момент ногти мистера такого-то перестают ему принадлежать.

Крейн в своей детскости никак не вписывается в «комьюнити» — так же, как Мерсо, который не понимал языка, на котором с ним говорят в суде: они говорят «любовница», а для него она — Мари. Странности Мерсо всем как бельмо на глазу, какое облегчение — избавиться от него. Крейн хуже, чем странен, он радикально отсутствует.

Впрочем, Крейн все же дождался «идентификации», только абсурдной. Юная Берди (Птичка), очаровавшая его своей невыразительной игрой на рояле (после чего Эд пытается устроить ее судьбу и отвозит к известному маэстро на предмет прослушивания), совершенно невпопад заявляет: «Я знаю, вы энтузиаст!» — и тут же пытается отблагодарить за доброе отношение сеансом орального секса. Энтузиазм так же далек от Крейна, как и похоть. Как, впрочем, и смерть. Он принимает ее с тем же равнодушием, как и все прочее.

И фильм тихо тает.

П О С Л Е С Л О В И Е

«Человек, которого не было»

АЛЕКСАНДР ЛУНГИН

Призрачный парикмахер

Уже подзаголовок «По мотивам «Одиссеи» Гомера» предыдущего фильма братьев Коэн «О где же ты, брат» должен был насторожить. Какое-то извращенное, катастрофическое совершенство коэновской композиции, всегда цикличной и обращенной на себя, тяготеет к симметрии пространственных конфигураций. Почти идеальные, герметичные, всегда вписанные в круг истории, накладываясь друг на друга, формируют точно размеченное, полностью освоенное сферическое пространство, где варьируется мифология возвращения. Отсылая к Улиссу, «О где же ты, брат» откровенно эксплуатирует эту тему, но и, скажем, «Фарго» был своего рода возвращением. Причем в двояком смысле: во-первых, возвращением к проблематике и изначальному аскетизму фильма «Просто кровь», во-вторых, возвращением домой, на Средний Запад, в Миннесоту, на родину легендарных Джесси Джеймса, Пола Баньяна, Голубого Быка и самих Коэнов. Удвоение мотивов приводит к дублированию структур. Через многослойную, сверхплотную систему, пронизанную постоянными ретроспекциями, бесконечными повторами и автоцитатами, просматривается стремление к некоему классическому образцу. Если «О где же ты, брат» был наполнен мифическими фантазмами, в «Человеке, которого не было» чувствуется героический, легендарный привкус.

Ихтиологическая символика — сквозной мотив коэновского кино. И когда в новом фильме Фрэнк (Майкл Бадалукко), сводный брат главного героя Эда Крейна (Билли Боб Торнтон), вдруг говорит ему: «Позволь сказать тебе,

Эд, что рыбы не такие уж тупые твари...», сразу же возникает ассоциация со связкой гниющих рыб на столе в баре Марти из «Просто кровь» и первой фразой сценария, который пишет Бартон Финк: «Слышен шум ранних автомобилей и крики уличных торговцев рыбой». Кажется, что речь идет не только о драматургическом усилении текста за счет включения в него библейской образности и элементов традиционного американского «мифа о большой рыбе». Похоже, здесь есть прямая ссылка на Германа Мелвилла, об особом внимании к которому братья сами написали в предисловии к литературному варианту сценария «Просто кровь»[1]. В общем, нет ничего удивительного в том, что за греческим Гомером последовал «Гомер из Питсфилда», тем более что его скрытое присутствие всегда ощущалось в коэновских фильмах. Именно мелвилловский контекст организует сцену восприятия классических американских тем с присущими им идеями мистического путешествия, возвращения, мифологической интерпретации демократии и экзистенциальной политики. На таком эпическом фоне образ призрачного парикмахера Эда Крейна, из камеры смертников рассказывающего нам историю своего отсутствия, приобретает особое метафизическое значение.

Эд Крейн, который шантажировал любовника своей жены Большого Дейва (Джеймс Гандольфини) и, как водится, облажался, — еще один «молчащий» герой, вся оральная активность которого сводится к курению «Честерфилда» без фильтра. Бесконечная вереница таких угрюмых, похожих друг на друга парней, которые курят и молчат, молчат и курят, воспринимается как главный штамп черного детектива. В «Фарго» такой откровенной пародией на элмор-леонардовских персонажей был Герр Грибсарейд, по адресу которого звучал упрек: «Слово «нет» — единственное, что ты сказал за четыре часа». Но в Крейне нет ничего комического. Скорее он указывает на литературное прошлое этих персонажей и тем самым возвращает привычным шаблонам черных детективов значение экзистенциалов. Здесь, правда, тоже нет ничего необычного. В «Бартоне Финке» побережье Тихого океана отчетливо символизировало береговую линию реального, последнюю черту, границу знакомого нам по романам Чандлера мира. Уникальность нового фильма Коэнов заключается в той открытой игре, которую он ведет с традицией.

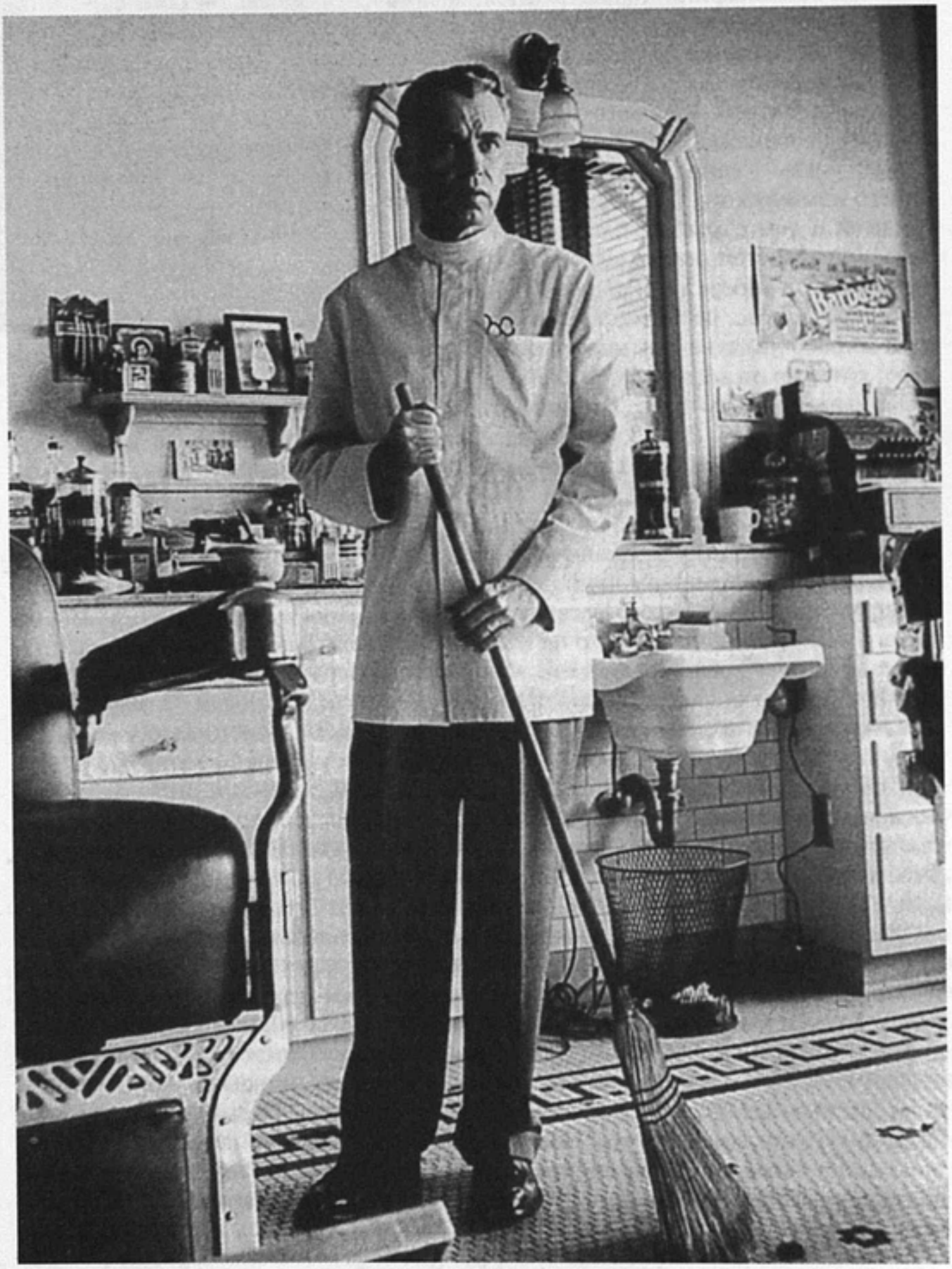
В одной из ключевых, на мой взгляд, сцен «Человека, которого не было» жена парикмахера Дорис (Фрэнсис Макдорманд), собираясь на вечеринку, предлагает и мужу пойти развлечься. «Я... я не люблю развлечения...» — отвечает Крейн. Его ожесточенная самоуглубленность соответствует не сосредоточенности, но крайней опустошенности, которая игнорирует любую ситуацию вовлеченности. Тут многое становится ясным. Это крейновское «Me, I don't like entertainments...» слишком явно перекликается со знаменитой фразой «I would prefer not to...» из великого рассказа Мелвилла «Писец Бартлби». Достаточно ничего не признавать и ничего не принимать, достаточно не желать Другого и ты становишься Господином всего. «Я бы предпочел отказаться» — слова, которые Бартлби постоянно повторяет в ответ на любые, пусть даже самые разумные, предложения, делают его повелителем вселенной, но они же обрушивают его в безработицу и пассивность, в праздную, абстрактную негативность. Парикмахер Крейн, прямо посреди потребительского рая Южной Калифорнии погибающий от невыразимого отсутствия потребностей, хранит в себе тот же секрет абсолютной пассивности. В его посмертном видении он сидит на диване в гостиной у себя дома в Санта-Розе. Вернувшаяся с работы Дорис садится рядом. «Тебе что-нибудь нужно?» — спрашивает она. «Нет», — отвечает Крейн.

Героическая, экзистенциальная аналитика Мелвилла видит в Бартлби нерушимую фатальность инаковости, а значит, и секрет субъективности и самой Истории. Поэтому Мелвилл говорит, что клерк из отдела невостребованных писем должен быть похоронен вместе с «царями и советниками земли». Живущий на сто лет позже, в 1949 году, парикмахер сталкивается с другой онтологической ситуацией, когда социальный опыт в основном заключается в утрате опыта исторического, а нигилизм давно превратился из бытийной интуиции в паническую практику. Новые, впрочем, довольно зыбкие дислокации смысла порождают иные варианты внутреннего опыта. И рухнувшее в неопределенность перед лицом исчезновения общего смысла существование Крейна балан-

[1] См.: «Искусство кино», 2000, № 6.

сирует на грани между абстрактной негативностью Бартлби и «одномерным человеком» Маркузе. Однако Крейн не просто Бартлби, пропущенный через идеологию Франкфуртской школы. Обе формы пассивности востребованы диалектикой субъективности. В конце концов, не все ли равно, где исчезнуть — в бесконечном допущении самого себя или в «темноте абсолютной свободы». Такая пассивность — это нечто большее, чем одиночество, это предельная покинутость, абсолютная независимость субъекта, предшествующая всякому смыслу, любому телосу антропологии. Независимость является уже не идентичностью, но, скорее, сингулярностью, которая разрушает любую интимность имени собственного, индивидуальности, биографии. Подобная концепция субъективности позволяет последовательно уничтожать устойчивую форму чувствительности, называемую душой, «я», внутренней жизнью или личностью.

Тайна «не-ответа», секрет пассивности, не считается с определенностью «здесь и теперь» нашего существования, с тем, что человек схвачен и урезан тем, что он есть, что он не может не быть. В соответствии с грубоватой, но эффективной экзистенциальной логикой несчастнейшего, несуществующего, отсутствие тематизируется как опустошение. Проседая, проваливаясь в призрачную пустоту, Крейн пытается сопротивляться: «Нужно повернуться спиной к секретам,



«Человек, которого не было»

призракам и мертвецам, пока они не затянули меня во все это...» Но секрет засасывает, заглатывает его и приносит в жертву неопределенности.

Экзистенциальный тупик, в который попадает Крейн, иллюстрирует центральная и, как всегда у братьев Коэн, невероятно изящно выстроенная метафора. Лучший адвокат Калифорнии Фредди Риденшнайдер из Сакраменто приезжает в Санта-Розу, чтобы защищать Дорис, которую обвиняют в убийстве Большого Дейва, на самом деле непреднамеренно совершенном ее мужем. Риденшнайдер рассказывает своим клиентам об «одном немецком парне, то ли Фрице, а может быть, Вернере, который открыл, что чем больше мы смотрим на это, тем меньше об этом знаем. И это математически просчитанный факт, в конце концов, единственный существующий факт. И даже сам Эйнштейн говорит, что этот парень открыл нечто значительное». Ясно, что эта прямая отсылка к Вернеру Гейзенбергу и «соотношению неопределенностей» должна продублировать неопределенную модальность существования, в которой находится главный герой. Но здесь возникает сдвиг, разделяющий фильм и величественную строгость мелвилловского рассказа.

В квантовой механике переход от возможности к действительности происходит в процессе наблюдения атомного процесса. Действительность рождается во взаимодействии объекта с измерительным прибором, а через прибор и с остальным миром. Действительная реальность различается, таким образом, в зависимости от того, наблюдаем мы ее или нет. Следовательно, разум или сознание физика сами становятся атомным событием, а наблюдение, или свидетельство, играет решающую роль в атомном событии. Однако приоритет свидетельства указывает на логическую необходимость присутствия. Конечно, можно считать, что у Коэнов абсолютная пассивность все-таки занимает возможный минимум экзистенциальной территории и опыт Крейна представляет собой атомарный процесс субъективности. В конце концов, человек, даже если его не было, — это всегда происшествие, случай. Например, нелепое решение Крейна шантажировать любовника своей жены. Таким образом, речь, как всегда, идет о *со*бытии, *со*обществе, опыте совместности, а значит, об эскизе экзистенциальной политики Другого.

Но кажется, что желание придать сюжету идеальную геометрическую форму несколько подводит Коэнов. В фильме источником повествования является сам Крейн, перед казнью записавший свою историю для какого-то мужского журнала. В принципе, он не должен бы рассказывать о себе, не должен свидетельствовать. Свидетель, по определению, не может отсутствовать. Свидетель — это тот, кто присутствовал, в том числе там, где нас не было. Показания всегда дают от первого лица, поскольку нельзя свидетельствовать от имени другого. Автоинтервью, инстанция самописания превращает стройную экзистенциальную аналитику в очередную версию «релятивистской» личности, потерянного, опустошенного современного индивида, которого Фуко называл «чудовищем признаний». В результате достаточно радикальное название фильма получает слишком широкую референтную базу и приобретает дидактическую двусмысленность, не очень понятно, кого оно характеризует — Крейна, зрителя или дополняет обобщенное понятие о современном человеке.

Слово «неопределенность» лежит повсюду. Так устроена природа. Вещи неплотно прилегают друг к другу, и через трещины, разрывы пространства проникают призраки. Коэны в очередной раз показали абсурдность, хаотичность мира, жизни, опыта. В конечном итоге вся эта *квантовая тоска* демонстрирует знакомую картину того, как все плавает в ничто. Кстати, о том же рассуждает «один немецкий парень, то ли Фриц, а может быть, Вернер», когда вспоминает о времени копенгагенской интерпретации квантовой теории: «И когда я после таких обсуждений предпринимал прогулку в соседний парк, предо мной снова и снова возникал вопрос, действительно ли природа может быть такой абсурдной, какой она предстает перед нами в этих атомных экспериментах» (Вернер Гейзенберг. «Физика и Философия»). Наверное, квантовая механика может служить моделью экзистенциальной диалектики, но только такой, где отсутствие и смерть принципиально несводимы к ничто и небытию. В точности, как элементарная частица, обозначающая какой-то немыслимый минимум бытия, общий для реального, возможного и невозможного, хотя в определенных отношениях она может быть даже меньше, чем пустота.

В Москве прошла Неделя французского кино, организованная компанией UNIFRANCE, пропагандирующей французское кино за рубежом, совместно с российскими прокатчиками. Одна из главных примет программы — большое число дебютов, они же, по общему мнению, составили и самую интересную ее часть. Бесцеремонно жесткие, лишенные обычных для нынешнего «франко-французского» кино длинных, извилистых диалогов, болезненного самокопания и надуманных психологических игр, дебюты молодых французских режиссеров заставили критиков вспомнить о Франсуа Трюффо, Луи Малле и других корифеях «новой волны». В этом номере мы представляем наиболее ярких дебютантов, причем двое из них — создатель «Детской игры» Лоран Тюэль и Дамьен Одуль, снявший пронзительно драматический фильм «Дыхание», который не потерялся даже в очень сильном окружении на последнем кинофестивале в Венеции, — рассказывают о себе сами. Режиссер «Приключений трупа», напротив, не новичок, но это Жан-Жак Бенекс!

Еще две заметные картины из программы Недели — «Палата офицеров» и «Роберто Зукко» — были отрецензированы нами раньше (см. «ИК», 2001, № 10) в связи с программой Каннского фестиваля, отбор которого уже сам по себе гарантирует качество.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Синий жираф или зеленый

«Приключения трупа» *(Mortel transfert)*
Авторы сценария **Жан-Жак Бенекс, Жан-Пьер Гаттеньо**
Режиссер **Жан-Жак Бенекс**
Оператор **Бенуа Дельом**
Художник **Филипп Шиффр**
Композитор **Рейнхардт Вагнер**
В ролях: **Жан-Юг Англад, Элен де Фугероль, Мики Манойлович, Валентина Сока и другие**
Cargo Films, Le Studio Canal+, Odeon Film
Франция
2001

На первый взгляд последнее творение Жан-Жака Бенекса — запрограммированный подарок поклонникам синтетики как в тканях, так и в жанрах. Холодное мерцание цветов — «саблезубого» кобальта, пошловатого розового — погружает нас в сновидения парижского психоаналитика Мишеля Дюрана. Он давно убаюкан пациентами: один сражается с преждевременной эякуляцией, другая — с неприятно англоязычным комментарием CNN; и вся эта вязь эпизодов напоминает овечек, которые считаются сами собой; и сон наполняет-наполняет-наполняет одурманенную (еще и алкоголем) нестойкую голову доктора. Режиссер демонстрирует крупные планы Жан-Юга Англада — с фирменными растерянными улыбочками, с элегантными морщинами, превратившими его лицо в полотно кубиста, прохлаждающегося с абсентом под сенью монмартрских лип.

Бенекс говорит, что, возвращаясь в большое кино после девятилетнего перерыва, ищет простоты и естественности — хочет работать с

крупными планами лиц, с натуральной фактурой. И искренне себе противоречит. То есть, может быть, и не противоречит, просто у него специфическое представление о простоте. Во всяком случае, сюжет простым не назовешь. Красотка Ольга Кублер, провоцирующая мужа на насилие, умирает на кушетке психоаналитика Дюрана, равно сводя его с ума живым своим телом и хладным. Маньяк, одержимый сжиганием крупных денежных купюр, следит за желтым «Порше» Ольги, навечно припаркованным под окнами квартиры психоаналитика. Муж сексапильного трупа ищет украденные (женой?) деньги... В этой мешанине возникает эпизод пленительной тихости — Мишель Дюран и его домработница сидят за кухонным столом, она лущит стручки фасоли, он чинит свою старую игрушку, жирафа. Того, что в его воспоминаниях фигурировал как синий, а оказался зеленым.

Бенекс говорит, что если для Трюффо важны были в кадре книги как субстанция, то для него — картины и вообще цвета. Еще не утвердив актеров, он знал, что «Порше» убиенной Ольги и ручка, которую та украла со стола Дюрана в приступе клептомании, будут желтого цвета. Заметим, что желтый цвет ассоциируется в культурах Востока с властью, а в западной вызывает беспокойство, то есть через «Порше» и ручку проходит тонкая желтая линия двусмысленности. Жираф (деревянная скульптурка) связан с детскими воспоминаниями Дюрана. Мать часто жаловалась сыну на жестокость отца; однажды он увидел родителей, занимающихся любовью, и расценил это как предательство матери; вскоре он нашел свою любимую игрушку обезглавленной. Дюран, рассказывая об этом эпизоде своему коллеге-психоаналитику профессору Злибовичу, использует термин «декапитированный», подчеркивая эффект расплаты и казни (термин вошел в юридическую практику из научной во времена Французской революции).

Известно, что зеленый цвет уникален в своей двуликости: рядом с желтым он выглядит теплым, рядом с синим — холодным. То, что выкопанный из тайника жираф оказался зеленым, не лишено «колористической драматургии» — память двулика, поскольку зависит от настроения и трактовки. Но зеленый жираф прекрасно соседствует с зелеными стручками фасоли в сцене полного примирения героя с реальностью и самим собой. Память не «цельнотканый гобелен», а своевольное растение: как ни обихаживает его садовник, оно вьется по-своему.

Черный триллер наполняется комизмом в первую очередь под воздействием как раз цветовых игр. Сновидения Дюрана превращают пространство в нечто среднее между чертогами Снежной королевы (падают крупные снежинки) и домиком Барби (розовые сполохи на шторах) — декорации можно трактовать как ту знаковую систему, к которой Дюран давно привел откровения своих пациентов. Улицы Парижа — в фиолетовых и лиловых оттенках, ясное дело, символизирующих хрупкость и трагизм, а куда без них, когда труп в багажнике. Носки у Дюрана, как правило, красные (на что обращает внимание Ольга Кублер) — они сигнализируют об опасности. Туфли, которые Ольга сбрасывает, ложась на кушетку, цвета электрик, то есть гальванизированной вечности. И только Монмартр и церковь Сакрекёр, снятые издалека, со стороны вокзала Сен-Лазар, стоят как невинный белый «задник» для всей этой кутерьмы. В начале фильма Дюран влюбляется в художницу — подсознательно надеясь, что она поможет ему проникнуть в мир, управляемый абстракцией цвета, а не конкретностью слов. Там, среди красок, он, возможно, обретет наконец свободу от определенности и рационализма, в рамках которых живет и зарабатывает, от мира, где правит язык.

Тут возникает прелестно комичный в своей надуманности сюжет о языке, в том числе как инструменте и объекте психоанализа. Бенекс заметил, что фигуру второго психоаналитика в фильме — мэтра Злибовича, к услугам которого прибегает Дюран, — можно условно связывать с именем Жака Лакана, теоретика и практика структурного психоанализа. И, размышляя на паралюбительском уровне о лакановской идее бессознательного как языка (о «символическом» как вселенской структурирующей силе, господствующей над реальным и воображаемым), мы понимаем, к чему ведет — вся в блестках — интрига. Пародия на нуар и хичкоковский детектив не просто «маскерад». Все, что психоаналитик (сам

страдающий по поводу папы, мамы и жирафа) вытаскивает из бессознательного пациентов (и себя самого), появляется в формах сложившихся жанров, ибо появляется только тогда, когда проговаривается. Ситуация «онтологической заболтанности мирозданья» прелестно иллюстрируется приветствиями автоответчика художницы: она переписывает их каждый день, и звучит то «Борис и Елена Ельцины. Борис спит, я пошла за водкой», то «Алё, это Елена и Билл Клинтоны. Билл покупает сигары, я — в химчистке». Ирония по адресу словесного фетишизма.

Дюран переживает оргазм, делая искусственное дыхание трупу Ольги Кублер. Вожделение Дюрана к Ольге (которое мучает его уже некоторое время) реализуется в ситуации случайной, радикальной и не нарушающей профессиональную этику, служит трюком, благодаря которому психоаналитик на мгновение выпадает из «системного» мира. Когда Дюран прячет в кладбищенском склепе тело Ольги, в близком соседстве от него оказывается извращенец, который занимается любовью с надувной куклой на каменной плите.

Поклонник некрофилии и полиэтиленового секса смотрится здесь настоящим революционером, который бросает вызов всем живым со всем их языком сознательного и бессознательного: он видит освобождение в живом, витальном (а не метафизическом) контакте с необъятной вечностью.

Познав адский хаос, Дюран быстренько возвращается к проверенной методике бытия — и вот уже на мосту дарит кольцо своей возлюбленной. Он вернулся в свой комфортабельный мир, сам его выбрал, здесь уютно. Кольцо сделано рукой средневекового мастера — так культурные знаки, располагаясь в нашем интерьере, могут полностью и безопасно удовлетворить желание соприкоснуться с Другим или вечностью. Вступая в союз с художницей, Дюран надеется, что абстракции цвета и тени будут его успокаивать. Хотя режиссер намекнул нам на то, что герой ошибается. Если он хочет истинного умиротворения, то оно — за кухонным столом рядом с бессловесной камбоджийкой уборщицей. Художница же — лишь полумера.

А старый профессор Злибович совершает самоубийство — это единственный для него выход из кабинета, в котором он практиковал не одно десятилетие и в убранстве которого царит тяжелый дух неоклассицизма, смешивающийся с терпким ароматом висящего в прихожей полотна: обнаженная путница, желтые пески, синие воды. Кич, напрямую иллюстрирующий слова профессора: «Если бы вы знали, что выслушали стены этого кабинета!» Сам Злибович попался в языковую ловушку, став полноценной жертвой типовой старомодной мелодрамы (страсть, финансовый крах, спровоцированный мужем возлюбленной, убийство). Признав над собой победу языка, он, уходя, решает помочь своему коллеге-пациенту: берет на себя его вину. Дюран, в свою очередь, тоже решает помочь (эти психаналитики — словно духовные отцы Амели, стремившейся облагодетельствовать всех вокруг) своей пациентке — учительнице, которую мятежный дух Ольги, задержавшийся над злополучной кушеткой, превратил в клептоманку. В ювелирном магазине Дюран видит бедняжку, склонившуюся над часами в бархатном футляре; выйдя из магазина, он делает предупреждение по телефону: «...Бомба разорвется через одну минуту шестьдесят секунд». Посетителей срочно эвакуируют. Владелец не обращает внимания на то, что формулировка «одна минута шестьдесят секунд» автоматически превращает сообщение в фарс. Часы украдены.

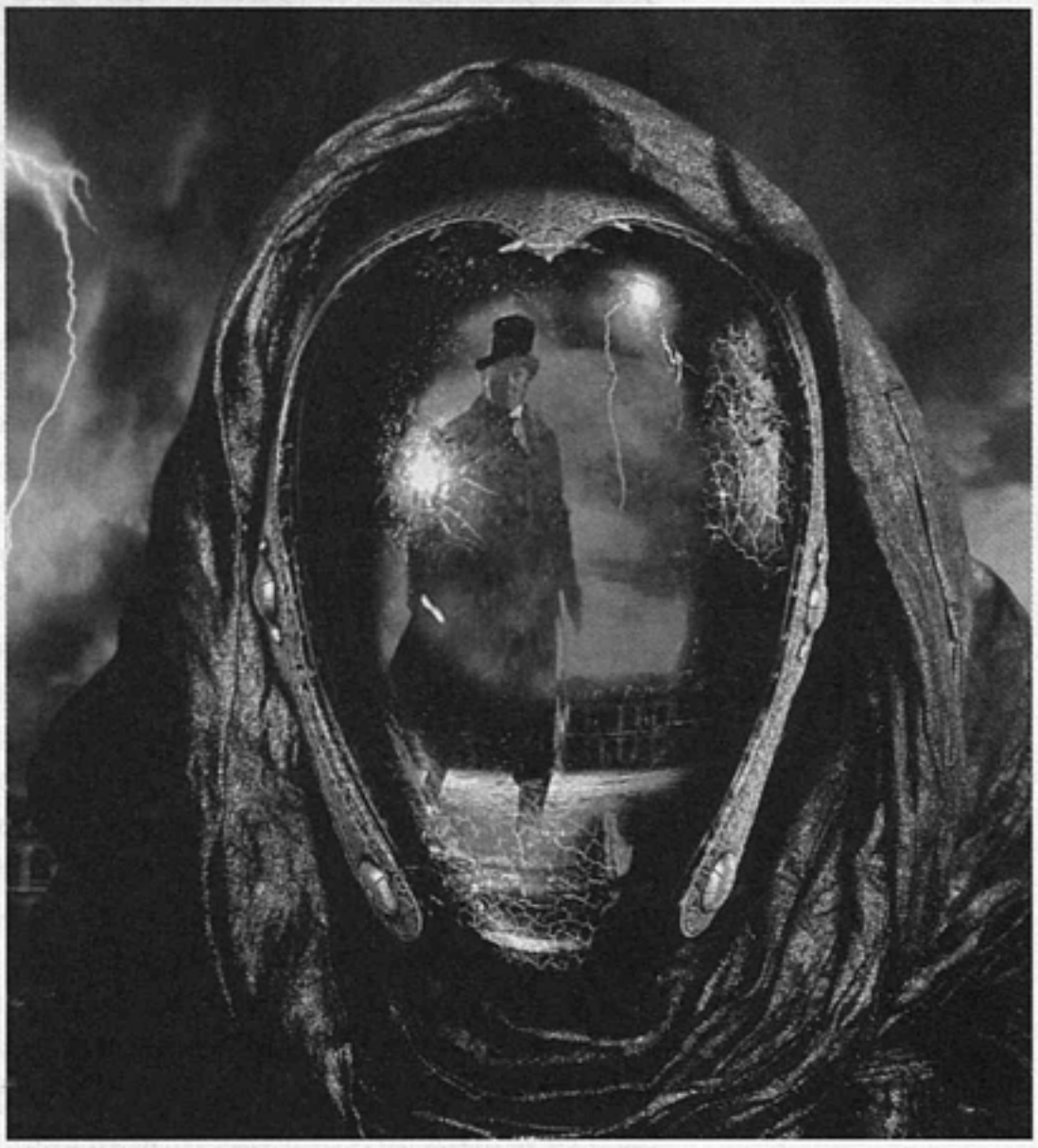
Фильм открывается гуашевым рисунком мужских гениталий — условных, а заканчивается реалистическим карандашным — женских. Причем в последнем случае объект становится ясен, только когда камера отодвигается от него на приличное расстояние. От старомодной мифологии в рисунках не осталось ничего загадочного, это просто картинки. Лакан должен был бы торжествовать: на самом деле мы все время пребываем в ловушках формулируемого; мы жертвы языкового фетишизма. Мы же эти фетиши реставрируем и готовим к употреблению, как Дюран своего жирафа, как его камбоджийка — фасоль. Как Бенекс — свой фильм.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Назад, Франция!

На старой ухоженной культурной почве Франции в последнее время произрастает все больше свежих цветов. Целый сад. Даже австриец Михаэль Ханеке снимал «Пианистку» с французами, а космополитичный «Интим» делал француз Патрис Шеро. Парижские дамы шокируют эпатажными фильмами типа «Трахни меня» и «Романс», господа забавляют распутниками, распутницами, Астериксами, Обеликсами, Амели и Видоком. Как ни странно, причин для расцвета изящных искусств именно там и именно сейчас нет практически никаких. Кроме, пожалуй, одной, довольно забавной. Это оглушительная победа французов на последнем футбольном первенстве мира. Видимо, футболисты зарядили всех — и политиков, и писателей, и артистов — большой дозой уверенности в себе, благодаря чему даже из фильмов исчезли комплексы. Смотреть их приятно теперь всем и каждому, в том числе тем, кто свои комплексы еще не изжил.

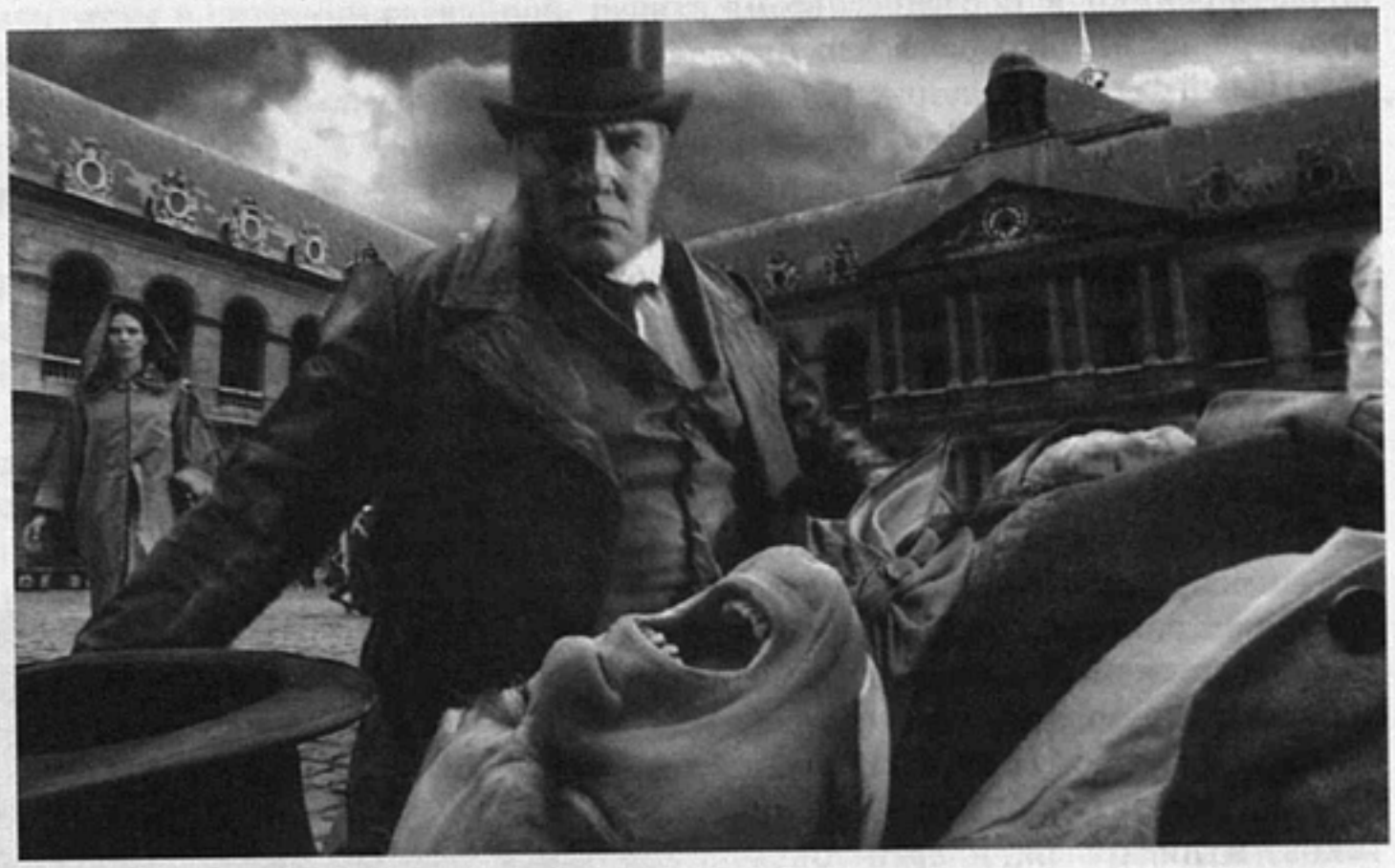
В отличие от летней «Амели», «Видок» стал кассовой бомбой осеннего сезона-2001. Действительно, он как-то окрашен в тона любимой Пушкиным золотой осени. Видок — исторический персонаж из первой половины девятнадцатого столетия, беглый каторжник, ставший известным парижским сыщиком и легендой при жизни. Пушкиным упоминался в негативном контексте как намек на осведомительскую деятельность Фаддея Булгарина, а вот теперь дал повод для игры в жмурки, затеянной дебютантом в большом кино под псевдонимом Питоф (он же Жан-Кристоф Комар). Но и Питоф — тоже «осенний», немолодой человек, до дебюта успевший стать популярным клипмейкером, заведующим дизайном общенациональных телеканалов. К тому же он уже двадцать лет делает рекламу (для Вендерса и фон Триера), спецэффекты (для Тавер-



«Видок» *(Vidocq)*
Авторы сценария **Жан-Кристоф Гранже, Питоф**
Режиссер **Питоф**
Операторы **Жан-Клод Тибо, Жан-Пьер Совер**
Художник **Жан Рабас**
Композитор **Брюно Куле**
В ролях: **Жерар Депардье, Гийом Кане, Инес Састр, Андре Дюссолье**
RF2
Франция
2001

нье, Жене и Каро) и даже придумал спецкомпьютер для постоянных спецсъемок. Кассовость клипмейкерского «Видока» естественна в сравнении с некассовостью, например, грымовского «Коллекционера». Даже клипмейкеры у французов — очень изощренные люди. У них деньги со стульями в кинозалах не отдельно, а слитно, взаимосвязанно, да еще и одновременно.

Азарт в фильме задан, конечно, жанром — детективом. История придумана лихо и обнаруживает хороший авторский бэкграунд. Про бочонок «амонтильядо» и «знак четырех» сценарист Жан-Кристоф Гранже (выдающийся репортер, путешественник, владелец пресс-агентства, романист) явно читал не вчера для



работы, а, как полагается, в детстве. Но и потом он, наверное, тоже много чего читал, и не только книгу Артюра Бернеде про бывшего каторжника, ставшего сыщиком, а всю обязательную детективную библиотеку от Джозефины Тэй до Умберто Эко, потому что его исторический детектив с массой сопутствующих виньеток — явление вполне современной постмодернистской моды. При этом вечных постмодернистских комплексов от излишней образованности у Гранже нет. Берется вроде бы обыкновенная, довольно затасканная вещь. Однако надо иметь в виду, что розыск — категория вечная. Ведь для розыска годится все — и история Великой французской революции, и философия алхимии, а благодаря образованности убийцу находят быстрей и точней, что доставляет наблюдателю отдельное удовольствие. «Видок» — это фильм, который поддерживает культуру, лишенную снобизма, культуру, которая отныне снова может быть объединяющей, общеполезной, обнадеживающей, где траектории розыска прихотливо и логично сходятся в любой точке.

В играх Питофа этот исторический оптимизм развивается визуально и безупречно стильно. Квазииллюстрации к устаревшим футуристическим фантазиям утописта Фурье стыкуются с картинками из модных в начале девятнадцатого столетия анонимных порнографических романов, с не менее шумной тогдашней модой на все восточное, а также все средневековое. Эта сумасшедшая компиляция гомогенизирована съемками на цифровую камеру — с начала до конца. Интерьер заводского цеха, например, получили, снимая в церкви, в пять раз увеличив глубину пространства при помощи цифровых эффектов. Подобные съемки — первый случай в истории кино, трудный случай. При этом туча спецэффектов — от сгущенных красок парижского пейзажа с бешеной лошадиной скачкой до ослепительного поединка зеркальных отражений — вовсе не самодостаточна, как в видеоклипах. «Видок», построенный как один большой спецэффект, обеспечивается единством стиля, чтоб уж играть — так с азартом, абсолютно засасывающим, всепоглощающим.

Фильм начинается прямо с гибели главного героя Видока (Жерар Депардье)

в пламени шахтной печи стеклодувного цеха от рук страшного убийцы в широком черном плаще, именуемого Алхимиком. Расследование наперегонки со скучающим шефом полиции (Андре Дюссолье) ведет молодой, да ранний репортер Этьен Буассе (Гийом Кане). Он собирался писать о Видоке книгу и теперь встречается со всеми его знакомыми — как некогда репортер, готовивший материал о гражданине Кейне в шедевре Орсона Уэллса.

В пышном аристократическом клубе в восточном стиле полуголая китаянка (Инес Састр) танцует на столе. Танец сам по себе экзотичен, а в волосах китаянки длинные тонкие золотые заколки антикварной работы. В артистической после концерта она стирает грим и превращается во француженку. Ошеломленный репортер чует опасность, и это правильно, но успевает завладеть редкостными заколками. Точно такие же были присланы трем видным парижанам, убитым недавно при таинственных обстоятельствах — их словно поразила молния из рук ангела смерти.

Под давлением неопровержимого факта, что других таких заколок не существует в природе, танцовщица делает признание. Она получила письмо с указанием разослать заколки по трем адресам, а затем пришел следователь Видок и расспросил ее об этом. Узнав, кто должен быть третьим, он вместе с танцовщицей на бешеных лошадях помчался в Дом инвалидов. У них на глазах директора Дома, шедшего через двор, сразил молнией некто в широком черном плаще...

Каждый последующий эпизод возникает в «Видоке» как бы по касательной к предыдущему. Танец — заколки — превращение китаянки во француженку — ее рассказ — скачка — растленная физиономия директора — смерть, увиденная со стороны. Так достигается емкость мира, целиком вовлеченного в розыск. Приключения в настоящем чередуются с многочисленными флэшбэками, возникающими не из одного, а из разных источников, помимо танцовщицы это жена директора в опиумной курильне и многие другие. Само время становится емкостью тайны, которая постепенно разрастается до вселенского масштаба. К ней оказываются причастны как порнографические игрушки в роскошном публичном доме, так и баррикады на улицах в дни революции 1830 года.

Весь этот разномастный набор элементов должен сложиться в единое целое. Питоф перехитрил кино. Он, по его собственному признанию, снял девятнадцатое столетие не из будущего, а из прошлого — как бы из конца XVIII века, из эпохи Просвещения. Девятнадцатое столетие стало будущим для двадцать первого.

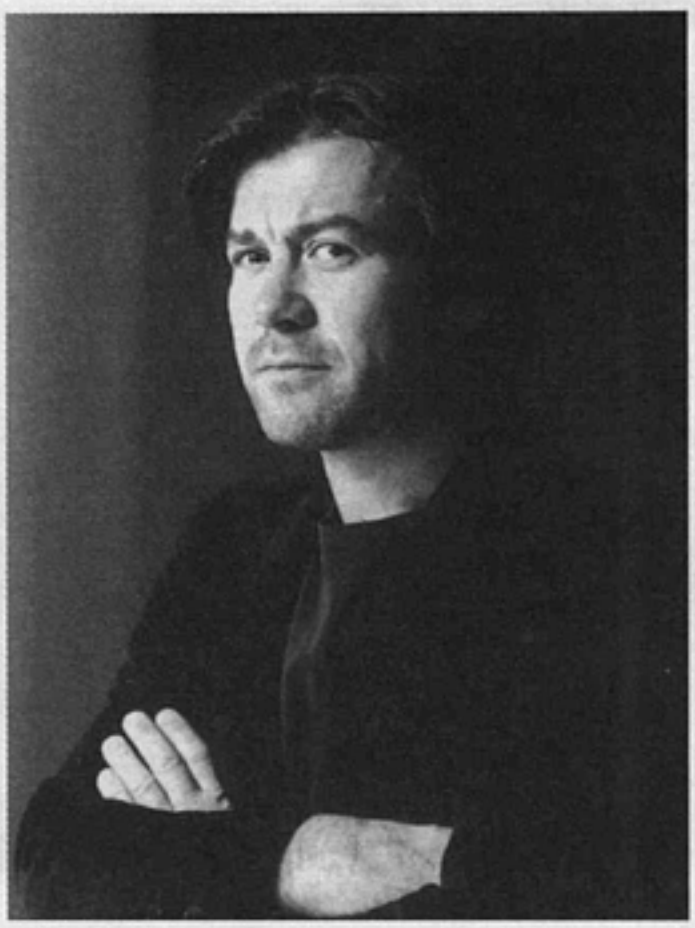
Конечно, в чем тайна, рассказывать не положено. Однако, даже слегка наметив ее очертания, о «Видоке» можно сказать, что этот фильм сделан от лица тех, кто, стоя на земле обеими ногами и ни на миг не теряя здравого смысла, все же не уверен, что домашний уют и «семейные ценности» — конечная инстанция и смысл жизни. С такой инстанцией вообще никакого кино не надо, но оно же все-таки есть. А раз есть, то легко допустить, что не все еще тайны на свете раскрыты и проштампованы, что подстерегают они нас каждый миг, что с ними можно сталкиваться ежесекундно и разбираться как следует.

«Видок» — фильм, сделанный людьми, уверенными в себе. К счастью, французы, уверенные в себе, могут на старой ухоженной культурной почве растить именно цветочки, а не волчьи ягоды. Этим они отличаются от коллег в Аргентине, Болгарии, Кении, даже Италии. Жаль только, нет никакой гарантии, что именно французы снова победят в грядущем футбольном первенстве мира. Возьмут и проиграют, поскольку всегда ратовали за честную игру. Тогда, боюсь, мы снова останемся без просто хорошего кино.

ЛОРАН ТЮЭЛЬ:

«Мы генерация киноманов»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АЛЕКСАНДР БРАГИНСКИЙ



Лоран Тюэль

Александр Брагинский. Вы, месье Тюэль, фигура для нас совершенно новая. Поэтому начну с того, что попрошу вас рассказать о себе.

Лоран Тюэль. Я не парижанин...

Александр Брагинский. Разве это так важно подчеркнуть?

Лоран Тюэль. Важно. Провинциалу всегда труднее, когда он «поднимается в Париж», как у нас выражаются, то есть отправляется завоевывать столицу, делать там карьеру в той или иной области. Скажем, парижанину, который хочет заняться кинорежиссурой, проще. В Париже сосредоточены ведущие продюсерские компании, немалую роль играют родственные и дружеские связи. Поэтому за последние годы среди дебютантов так много парижан.

Александр Брагинский. Так откуда же вы приехали завоевывать Париж?

Лоран Тюэль. Из Бретани.

Александр Брагинский. Тем хуже...

Лоран Тюэль. Вероятно. (*Смеется.*) Не всем дано родиться в столице. Но мы, бретонцы, обладаем, как говорится, характером. Мы упорны и, если хотите, упрямы в достижении своей цели. А моя цель — снимать кино — определилась рано. Еще в лицее я был одним из активистов киноклуба. Мы смотрели классику. Не только французскую, но и советскую, итальянскую, американскую. Чаплина, например. И вообще, меня привлекает в кино эклектика. Именно поэтому я с увлечением смотрел также фильмы ужасов. Это было удовольствие особого рода, но оно позволяло иметь более полное представление о кино в целом. Словом, в восемнадцать лет, когда я уехал из родного дома в Париж — это было в 1984 году, — я был истинным киноманом. Мое кинообразование пополнилось посещением знаменитой Французской синематеки. Здесь я более основательно познакомился с картинами «новой волны» — Годара, Трюффо, Малля. А также впервые увидел фильмы Бориса Барнета, Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна, разумеется. Мне кажется, что в любом жанре кино можно найти качественные фильмы. Например, ранняя картина Копполы «Безумие 13», снятая в Ирландии, — не очень значительное произведение, но оно позволило режиссеру искать, экспериментировать, пробовать, многие найденные тогда сюжетные и стилистические ходы подготовили его будущие шедевры.

Итак, я учился, то есть много и внимательно смотрел. Но перед тем как взять в руки камеру и снять первый короткометражный фильм, мне пришлось перепробовать много профессий. К примеру, я был ночным портье в гостинице...

Александр Брагинский. Один из героев вашего первого полнометражного фильма «Скала в Акапулько» был ночным сторожем, если не ошибаюсь.

Лоран Тюэль. Вы видели фильм?

Александр Брагинский. Увы... Но я читал о нем. И знаю, что в нем рассказана история трудной любви молодой девушки к марокканцу Ахмеду, ночному сторожу в отеле, где она снимает номер. Кстати, почему героем стал араб?

Лоран Тюэль. А почему бы нет? Работа ночного портье в однозвездочном оте-

ле — нелегкая работа. По себе знаю. Поэтому на нее соглашаются иммигранты. Ахмед любит Сандрин (которую играла Марго Абаскаль), но ее затягивает интрижка с приятелем брата, который манипулирует ею, склоняет к проституции. Однако его сутенерские намерения все же потерпят крах. Ахмед будет как раз тем человеком, который поможет ей выбраться из всей этой гадости.

Александр Брагинский. Значит, уже в первом своем большом фильме вы акцентируете внимание на женском характере. Точно так же, как в «Детской игре», где героиню, по-моему, превосходно сыграла мало нам известная актриса Карин Виар. Это не случайно?

Лоран Тюэль. Абсолютно не случайно. Мне интересны женские характеры, женщина — натура более цельная, но и более уязвимая, слабая... Героиня «Детской игры» Марианна как раз такой человек.

Александр Брагинский. Но вернемся немного назад. Итак, вы работали ночным портье, а днем...

Лоран Тюэль. Учился снимать кино, работать в кино, писать для кино. В общем, я практик. Когда мне было двадцать три года, то есть в 1989 году, я снял свой первый короткометражный фильм «Селеста», который имел успех в прокате, был куплен на телевидение. Понимая, что отсутствие связей подталкивает меня к независимости, я решил, что мне надо иметь собственную фирму. И она была создана. Я назвал ее...

Александр Брагинский. «Жизнь прекрасна»... А что, жизнь тогда была действительно прекрасна?

Лоран Тюэль (*смеется.*) Жизнь была разная... Но, в общем, достаточно прекрасная. Я умудрялся снимать короткие картины, делать видеоклипы, писать сценарии для других. Я был членом кооператива режиссеров короткометражных фильмов. И за пятнадцать лет поставил четыре короткометражные игровые картины.

Александр Брагинский. Не так уж много...

Лоран Тюэль. Вы правы. Но для каждого приходилось с трудом набирать деньги. Это, впрочем, приучило меня знать им цену и как бы подготовило к постановке «Скалы в Акапулько». В 1996 году я был на Неделе французского кино в Киеве и там показывал свою картину. Украинские любители кино хорошо приняли фильм. Это был мой первый вояж на Восток, в бывший Советский Союз. Понадобилось четыре года, чтобы снять следующий фильм, с которым я приехал в Москву.

Александр Брагинский. Вы, стало быть, впервые в России.

Лоран Тюэль. Да, к тому же под снегом... Поразительное ощущение...

Александр Брагинский. Итак, мы приблизились к «Детской игре»... Вы сказали, что вас увлекали и продолжают увлекать фильмы ужасов. Значит, вы решили сделать свой собственный?

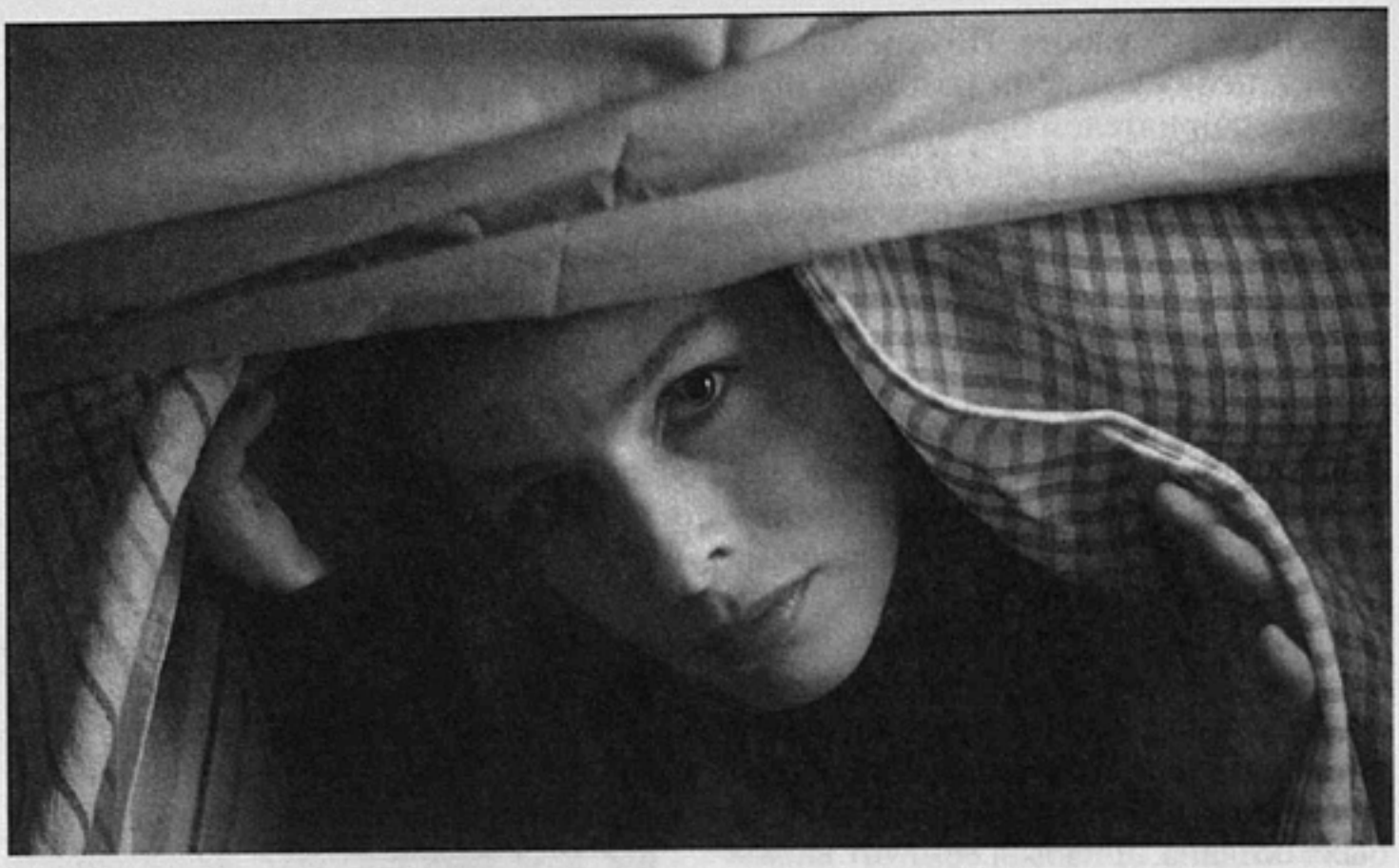
Лоран Тюэль. Выходит...

Александр Брагинский. Мне представляется, что в картине несколько сюжетов. С одной стороны, история семьи, в которой поначалу всё как у всех: растут дети, муж с женой любят друг друга и т.п. С другой — история вторжения в эту семью загадочной пары, напоминающей призраков, которые приходят в дом, ибо с ним якобы связано какое-то злодейство, и с этой минуты для Марианны и ее мужа Жака (которого играет Шарль Берлинг) начинается новая, трагическая жизнь... В-третьих, это история борьбы матери за своих детей, в которых, как она считает, вселился дьявол... Вы не находите, кстати, что тут есть некоторая аналогия с уже известными картинами, в частности с «Изгоняющим дьявола» Фридкина?

Лоран Тюэль. Нет, нет... Там дьявола из души девочки изгонял священник, тут за души детей борется их мать, понимая, что на отца у нее нет надежды... Да, это действительно фильм ужасов.

Александр Брагинский. И довольно необычный для французского кино, в котором чертовщина не пользуется особым успехом. Картезианский разум француза не очень привечает подобную тематику. В американском кино эта тема имеет куда большее хождение, да и в английском — фильм Криса Колумбуса по роману «Гарри Поттер», который имеет такой успех у детей, тому подтверждение...

Лоран Тюэль. И тем не менее... Мне особенно интересно было показать в этом сюжете, что самое страшное на свете — это ужас, который поселяется в душе че-



«Детская игра»

ловека. Как ужасно, когда мать начинает подозревать собственных детей в самом страшном. Например, в том, что они намерены ее убить.

Александр Брагинский. При бездействующем и слегка помешанном муже...

Лоран Тюэль. Вот именно. У нее нет поддержки мужа, который не верит ей, высмеивает ее страхи. Не верят ей и друзья. Она боится выходить на улицу, она боится всего. Мир вокруг нее все более сжимается.

Александр Брагинский. И тут вам удается прибегнуть к оригинальному саспенсу. Вы подбрасываете зрителю возможность сомнения. На самом ли деле у Марианны есть основания подозревать детей? На самом ли деле они одержимы дьяволом? Тут попахивает Хичкоком...

Лоран Тюэль. Ну что ж... Мне хотелось проникнуть в состояние паранойи, показать безумие женщины, которая начинает дрожать, если дети слишком долго на нее смотрят. Она сама не знает, больна ли, страдает ли манией преследования, она не знает, вселился ли действительно дьявол в ее потомство. Но она все равно старается их спасти. Но поздно, ей это так и не удается. Отталкиваясь от чего-то самого обычного, я хотел показать, как под влиянием внешних событий (приход в дом двух странных стариков, которые говорят, что в этой квартире когда-то произошли кровавые события) меняются отношения самых близких людей. О том, что семья живет в «нехорошей квартире», матери становится известно после посещения комиссариата полиции, где она узнает, что квартира один раз уже горела. В финале она снова горит — история обретает форму рондо.

Александр Брагинский. Были ли какие-то обстоятельства, которые послужили отправной точкой для написания сценария?

Лоран Тюэль. Да, были. Первым импульсом стали слова моего ребенка, который сказал мне, что хочет переехать в другую квартиру, так как в нашей ему плохо... Вторая подсказка была такая: я прочел в газете, что отец семейства по непонятным причинам убил жену, ребенка и пустил себе пулю в лоб. Соединив эти два факта, я придумал сюжет «Детской игры». При этом использовал определенный саспенс, о котором вы верно сказали. Мне не хотелось, чтобы зритель быстро догадался, чем все кончится. Он должен сомневаться, думать, здорова ли эта женщина, не стала ли она невропаткой и не призрачны ли все ее страхи. Я обыгрываю нормальное и ненормальное, реальное и нереальное. И это интересно зрителю. Он ждет развязки.

Александр Брагинский. Дети в вашем фильме поначалу выглядят ангелочками, а потом становятся отвратительными и внушающими ужас. Не является ли это плодом больного воображения матери? Это важнейшая проблема в вашем фильме. Дети ведь часто появляются в кино. И не только как благостные цветы жизни. Дети интересовали Франсуа Трюффо и Луи Малля. Вы сказали, что вам всегда нравилось их кино. Не считаете ли вы, что «Детская игра» в чем-то перекликается с «Диким ребенком» или «Карманными деньгами» Трюффо и с филь-

мами «До свидания, дети» и «Прелестный ребенок» Малля? Заметьте, что я не спрашиваю, в какой мере вы были под впечатлением таких лент, как «Кэрри» Брайана Де Пальмы, «Отвращение» и «Ребенок Розмари» Поланского...

Лоран Тюэль. Возможно, в чем-то мой фильм и близок картинам великих французов. Главным для меня было стремление показать детскую жестокость, прояснить ее генезис. На вид такие милые, они оказываются настоящими чудовищами. Из таких вырастают маленькие Сталины. (*Смеется.*) Я хотел показать, что детям свойственна некоторая извращенность. Дети у Трюффо и Малля — другие. Я очень люблю этих режиссеров. Трюффо отличался от многих из «новой волны», кто-то считал его правым, даже конформистом. Я к нему отношусь с благоговением, его фильмы необычайно смелые. И в своих письмах он такой же. Но на детей он смотрел иначе, чем я.

Александр Брагинский. Легко ли сегодня молодому режиссеру работать во французском кино?

Лоран Тюэль. Трудно начинать. Слишком многие хотят стать кинорежиссерами. В кино, сами знаете, решающую роль играют деньги. А деньги у нас дает телевидение. Телевидение же хочет, чтобы снимались картины, которые можно показывать в прайм-тайм. Если ты снимаешь странное, нетипичное кино, то у тебя мало шансов получить деньги. И тогда вся проблема заключается в том, чтобы найти деньги вне ТВ.

Александр Брагинский. «Странное», «нетипичное» — говорите вы. Означает ли это, что вы скорее принадлежите к авторскому кинематографу?

Лоран Тюэль. Да, я принадлежу к поколению, которое проявляет большую требовательность к построению сюжета, но не отворачивается от зрителя. Долгое время во Франции режиссеры были слишком погружены в себя, я бы сказал любовались своим пупком, как отъявленные эгоцентрики. Они не были открыты зрителю. Зритель от них отворачивался. Сегодня, не изменяя требования качества, надо уметь привлечь публику зрелищностью продукта, что вовсе не исключает того, чтобы фильм был умным и амбициозным. Уже приступая к сценарию, надо думать о том, что фильм должен увлечь зрителей. То есть мы должны принести им нечто такое, что заставило бы их пойти в кинотеатр и заплатить пятьдесят франков за билет. Поэтому мы стремимся делать жанровые фильмы — фильмы ужасов, полары, приключенческие ленты. Это ведь народные жанры...

Александр Брагинский. Коммерческие...

Лоран Тюэль. В известной мере. Но это не отменяет высоких требований к качеству языка, к игре актеров, к эстетике. К идее фильма, к его, если хотите, морали.

Александр Брагинский. Что как раз и непросто...

Лоран Тюэль. Действительно. Но мне удалось найти продюсера. Фильм недорогой. Он стоил десять миллионов франков. Сопоставьте с другими, которые обходятся в двести миллионов. К счастью, он имел успех в прокате и у критиков, которые очень высоко оценили работу актеров и мое умение работать с детьми.

Александр Брагинский. Вы стремитесь занять в современном французском кино определенную нишу. Какую?

Лоран Тюэль. Я принадлежу к поколению, которое очень открыто всему в искусстве — и новому, и старому. Мне интересно делать фильмы, в рамках которых можно сказать о многом. Разумеется, нужно искать собственный язык. Мы генерация киноманов, но, в отличие от киноманов «новой волны», мы все разные. Мы работаем в разных жанрах, стилях, да я и сам стремлюсь меняться, пробуя всё.

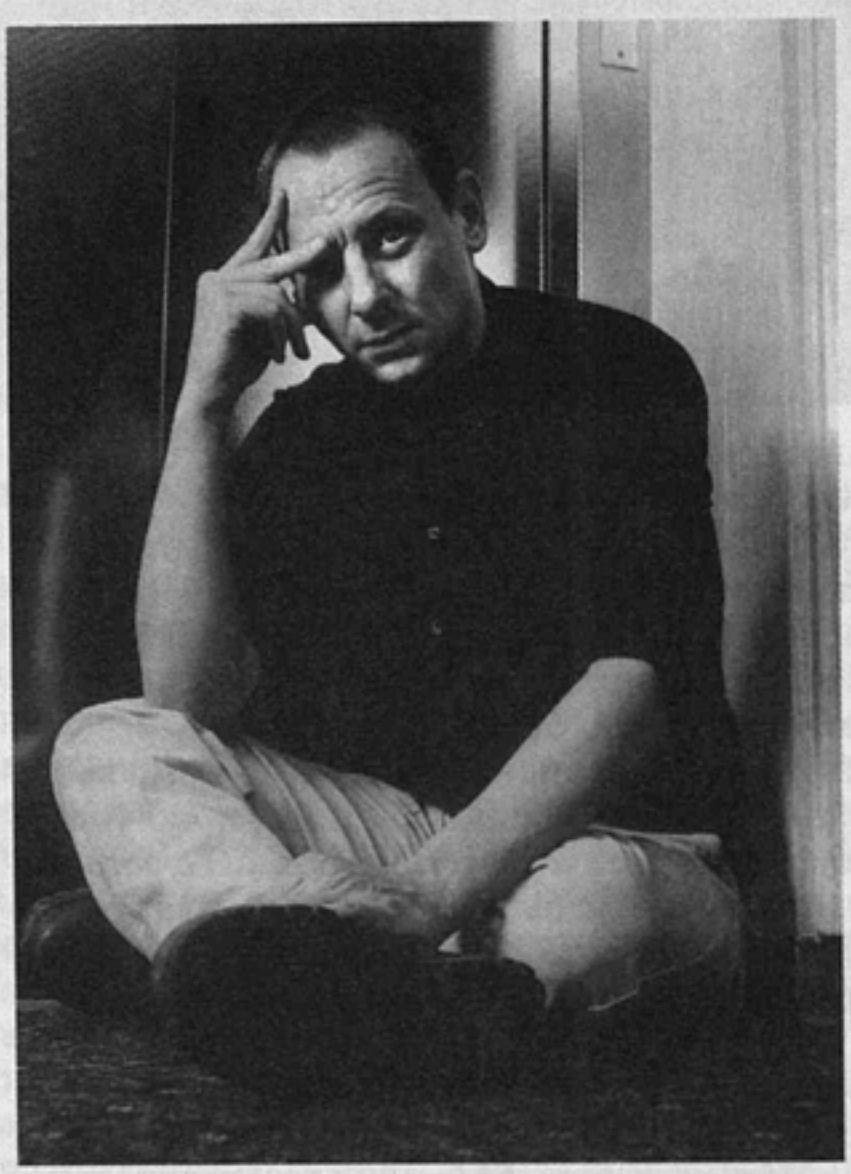
Александр Брагинский. Как вы расцениваете ситуацию в современном французском кино?

Лоран Тюэль. Говорят, что дела в нашем кино идут хорошо. Появилось много рынков сбыта. Мы делаем 150 картин в год, многие из них продаются за границу. Есть определенная положительная динамика. Пока дует благоприятный ветер. Но ведь он может изменить направление. Так что мы, новички, пользуемся моментом.

ДАМЬЕН ОДУЛЬ

Неправильное кино

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ АНАШКИН



Дамьен Одуль

Сергей Анашкин. Юношей ты путешествовал по Азии. Что интересного обнаружилось там?

Дамьен Одуль. Непосредственный контакт с жизнью: с человеком и прочими тварями. В Камбодже я испытал душевный прорыв, всплеск эмоций. В стране, население которой составляет всего девять миллионов, три миллиона кхмеров были уничтожены режимом Пол Пота. Там ощущается сверхприсутствие смерти. И вместе с тем — невероятная сила витальности, энергетика жизни. Этот опыт был важен для меня.

Сергей Анашкин. Помимо жизни и смерти в Камбодже, должно быть, зримо еще одно измерение бытия — вечность (в очертаниях храмов Анкора).

Дамьен Одуль. Конечно. К тому же кхмеры верят в карму. Кто-то из них считал, что я совсем не чужак, что я возвратился в родные места, к своему истоку. Меня греет эта мысль. Я, к примеру, верю в сострадание. Но не на христианский манер, не в то, что мне с малолетства внушали. Буддийский монах, увидев на улице умирающего, пройдет мимо: такова карма смертного существа. Нет комплекса вины. У нас этого типа все равно оставили бы умирать, но по другим, более подлым причинам. Это у Тарковского христианство — средоточие духовного. Но такое христианство — редкость и в жизни, и в кино.

Сергей Анашкин. Выходит, в твоей картине «Дыхание» являет себя буддийское понимание бытия: ты избегаешь жестких моральных акцентов...

Дамьен Одуль. Или же взгляд язычника. Я не верю в мораль. Есть правила, мораль же — система фикций.

Сергей Анашкин. Ты снимал «Дыхание» во французской глубинке, на каком наречии изъясняются местные жители?

Дамьен Одуль. По-окситански. В XIII веке этот язык был наречием трубадуров, словесным материалом для большой поэзии. Трубадуры слагали стихи о любви, об опьянении, но вкладывали в эти понятия мистический смысл. В те века поэт был важной персоной, не то что нынче («что ты можешь сказать, заткнись!»).

Сергей Анашкин. Крестьяне сберегли древний язык поэтов?

Дамьен Одуль. Выходит, так. Но молодежь уже не говорит по-окситански, только старики. Я понимаю. Бабушка в детстве рассказывала мне сказки на этом наречии и настроила ухо. Для меня окситанский звучит, как музыка...

Сергей Анашкин. А в кадре говорят на нем?

Дамьен Одуль. Нет, по-французски, но с сильным местным акцентом. У некоторых исполнителей он настолько силен, что их с трудом понимают «городские французы». Но мне на это плевать: я не хотел покушаться на свободу языка, а потому не стал делать субтитры. Забавно, но мой фильм лучше воспринимается за границей, хотя иностранцы не могут почувствовать все словарные тонкости и вербальные игры.

Сергей Анашкин. Если уж зашла речь о вербальности... Ты ведь не только киношник, но и поэт. Не чувствуешь ли нестыковок между двумя способами самовыражения — словесным и визуальным?

Дамьен Одуль. Противоречия нет. Мой фильм не собрание грез или кошмаров, он параллельная реальность, что же еще. Поэзия ведь не просто орнамент из букв — мое отношение к миру, к слову, к конкретному акту творчества. Хайдеггер называл это «открытостью» — точкой схождения бытия и становления, рождающегося и уходящего. Разница в том, что в стихах я имею возможность уединиться, в кино же я должен искать контакт с аудиторией, прилюдно распахивать себя.

Сергей Анашкин. Верно ли, что твой черно-белый фильм снимался на цветную пленку?

Дамьен Одуль. Да, но для меня он всегда был черно-белым. И я готов был отказаться от финансовой поддержки телеканалов, лишь бы свое намерение осуществить. Во Франции существует извращенный способ буржуазной цензуры. Говорят: «Делай, что хочешь», но на черно-белое кино денег не дают. Если имеется громкое имя — другой разговор. А если ты дебютант — не суйся. Я сражался и добился своего[1].

Сергей Анашкин. «Сгущенность» пространства привносит в реальность элемент магии...

Дамьен Одуль. Фильм, действительно, связан с ней. Магия часть моего детского опыта. Бабушка была деревенской знахаркой. Обыденность видится герою «Дыхания» безрадостной и бесцветной, но у него есть прибежище — магический уровень реальности. Один из персонажей, Блаженный, говорит Давиду: «У тебя есть звезда!» Этим все сказано — некая сила хранит паренька, вопреки всему, наперекор отчаянию и невзгодам. Блаженный для меня — одна из ключевых фигур картины: он зрит то, что мы разучились видеть. Не в этом ли призвание юродивых и поэтов?

Сергей Анашкин. Что значит для тебя сияющая белизна, в которой герой растворяется в финале?

Дамьен Одуль. Это не просто отсутствие изображения — некая зыбкая субстанция, сияние, излучаемое кадром. Это смерть, освобождение от тела. Герой входит в нее — и тает, теряет плотские очертания. Но каждая смерть — преображение, цепочка метаморфоз, чреватая возрождением. Вот почему Давид входит в белизну обнаженный, а мы наблюдаем юное тело во всей его грации, силе и красоте.

Сергей Анашкин. Я где-то прочел, что фамилия твоя имеет какое-то касательство к средневековой Германии и вроде бы связана со словом «волк»...

Дамьен Одуль. Одуль — Одвульф — переводится со старонемецкого, как «богатство волка», «дыхание волка».

Сергей Анашкин. Картину свою ты назвал «Дыхание», а волков запустил в кадр. Этот зверь — знак твоего присутствия?

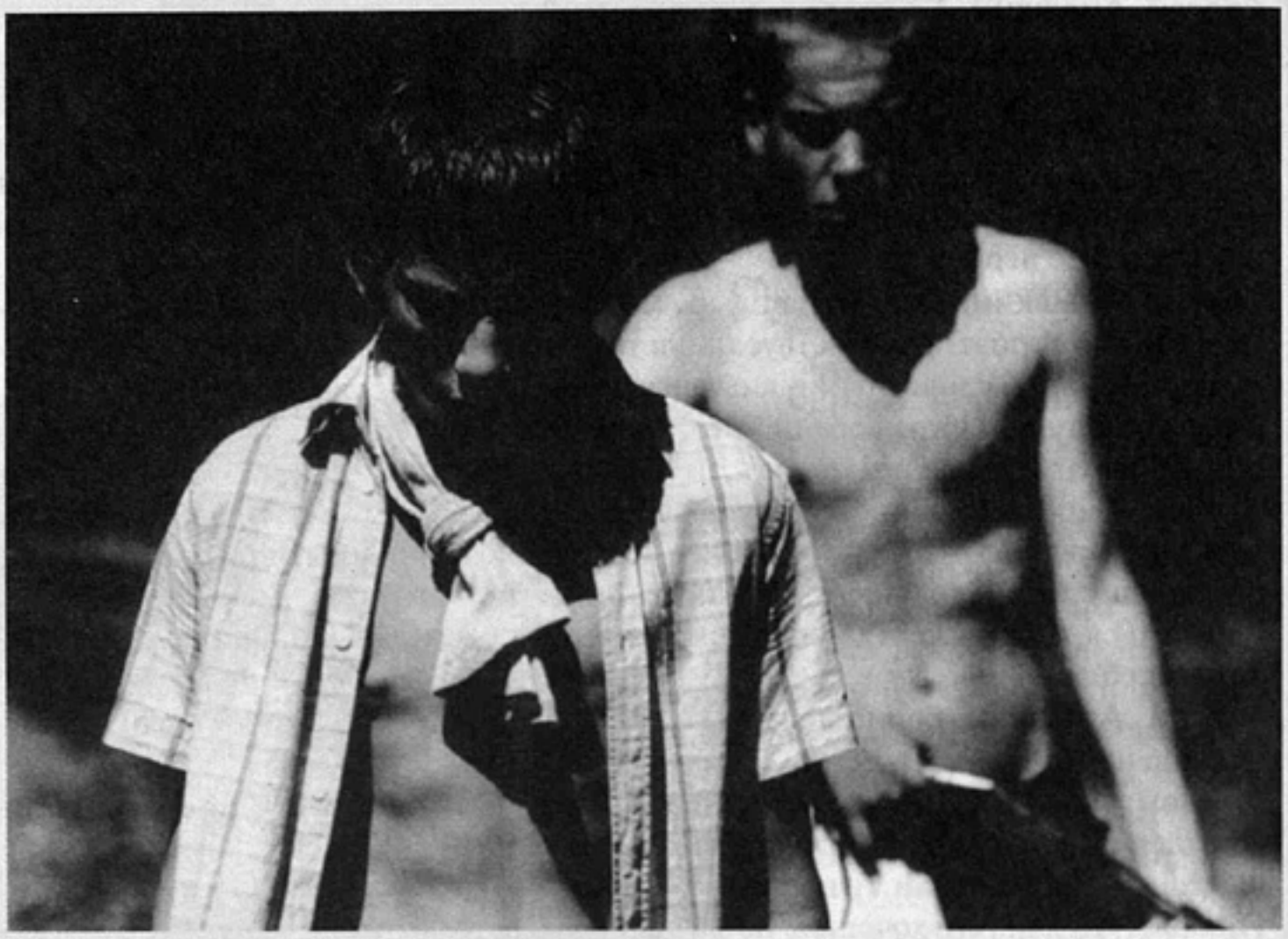
Дамьен Одуль. Именно так.

Сергей Анашкин. Расскажи о своих короткометражках, похоже, толком их не видел никто...

Дамьен Одуль. Их семь. Они были моей школой ремесла, я ведь самоучка. Во Франции принято, сняв одну-две коротышки, приступать к большому кино. А мне нравилось работать с «малой формой». У каждой из моих короткометра-

---

[1] «Дыхание» — одна из редких французских лент, которая создавалась без финансовой поддержки телевидения. Цветное изображение было переведено в черно-белое и «растянуто» с 16-*мм* на 35-*мм* пленку, что позволило добиться в кадре особой «вязкости» пространства. — *С. А.*



«Дыхание»

жек собственная судьба. Вот уже шесть лет не могу закончить одну из них. И деньги бы нынче нашлись, но что-то мешает поставить точку. Негатив другой картины я потерял в Праге. Я снимал там кино во время «бархатной революции» (чехи называли ее «нежным борделем»). Колесил между Прагой и Братиславой, ночевал в дрянном отеле, населенном цыганами и проститутками. Сценарий я закрутил вокруг этого бардака. Фильм имел некоторый успех и оказался единственной моей короткометражкой, получившей призы. Мои работы во Франции плохо знают даже специалисты. Редактор журнала, посвященного короткометражному кино, сказал мне недавно: «Мы промахнулись, мы не видели ни одной из твоих лент». Надеюсь, когда-нибудь я смогу показать их людям.

Сергей Анашкин. А я надеюсь, что твой венецианский приз будет своеобразным козырем. Решил уже, что станешь делать дальше?

Дамьен Одуль. Сценарий написан. Если все будет нормально, в апреле начну снимать. Время — 70-е годы, герои — пара супругов и их ребенок (он — отчасти я сам). Вот будет сюрприз для тех, кто привык клеить этикетки! Я ведь для них — «крестьянский режиссер»...

Сергей Анашкин. Ты обещал подобрать стихи, связанные с фильмом «Дыхание».

Дамьен Одуль. Стихи свои я редко показываю людям, к публикации их не стремлюсь. В поэтах себя не числю: слишком большая честь, если брать за точку отсчета действительно крупных поэтов. К изданию сборника лжехайку (каноническая метрика не соблюдена) меня подтолкнул друг, известный мифолог. Я писал этот цикл через год после завершения съемок. Фильм был готов, но ответ из Венеции еще не пришел. Я поехал в деревню (ту, где мы снимали кино), чтобы скрасить это ожидание. Поселился в деревянном домишке. Прожил там месяц совсем один. Прокручивал в голове события годичной давности и заполнял стихами блокнот.

P.S. В России «волк» лишился «дыхания» — фильм Дамьена Одуля выйдет в прокат под псевдонимом «Без удержу».

Лжехайку

рожденье теленка
две ножки сперва
и оп! голова

стадо толчется вокруг
будущей мамы
мычит извещает

сокращение матки
отел начинается
теленок не хочет на свет

за ножки тяну
те выскальзывают из рук
спасен теленок глупыш

я и кобыла
лопаем
крупные вишни

первые вишни
на нёбе
самые вкусные

на чердаке бедлам
садовая соня вернулась
не за горами лето

купался впервые
пруд
у дна ледяной

по коленки
в тине
я отмыкаю сердце

умерла кошечка
раздавлена кучей навоза
у околицы

не успеешь сказать
ух молния
прыснул огонь

гроза вырывает деревья
стадо стеснилось в круг
в середине телята и телки

вскипание
переизбыток ян
тоска угнездилась

после грозы
камень
обобран до нитки

я писаю
нос
воздевши к звездам

пили вино
лукавы и пьяны
смеялись

выпустив вилы из рук
пьяненький человечек
несет несусветицу

по бечевке обмякшей
на июньском ветру
она раскидала белье

сюита шлепков
без правил игра
единство двоих

убил кролика
повесил на гвоздь
обдираю шкуру

дни одиночества
ждать грядущих ударов
приходить в себя от недавних

теленок сосет свою мать
запах навоза
вот чистота!

просторен чердак
лежать на железной кровати
отдых и свежесть лесов

устал
целый день
отдых за отдыхом

дорога в тени
соль земли
дремлю под крапивой

как просто
изжарить омлет
им поделиться

железный стол
два стула бок о бок
под открытым окном

есть спать
несколько мыслей собрать
пусть время прядет свою мысль

коровья лепешка
внутри
постоянство навоза

жаба в ладони
смотрю дружелюбно
вечерняя гостья

бессонница
направь шаг
вовнутрь

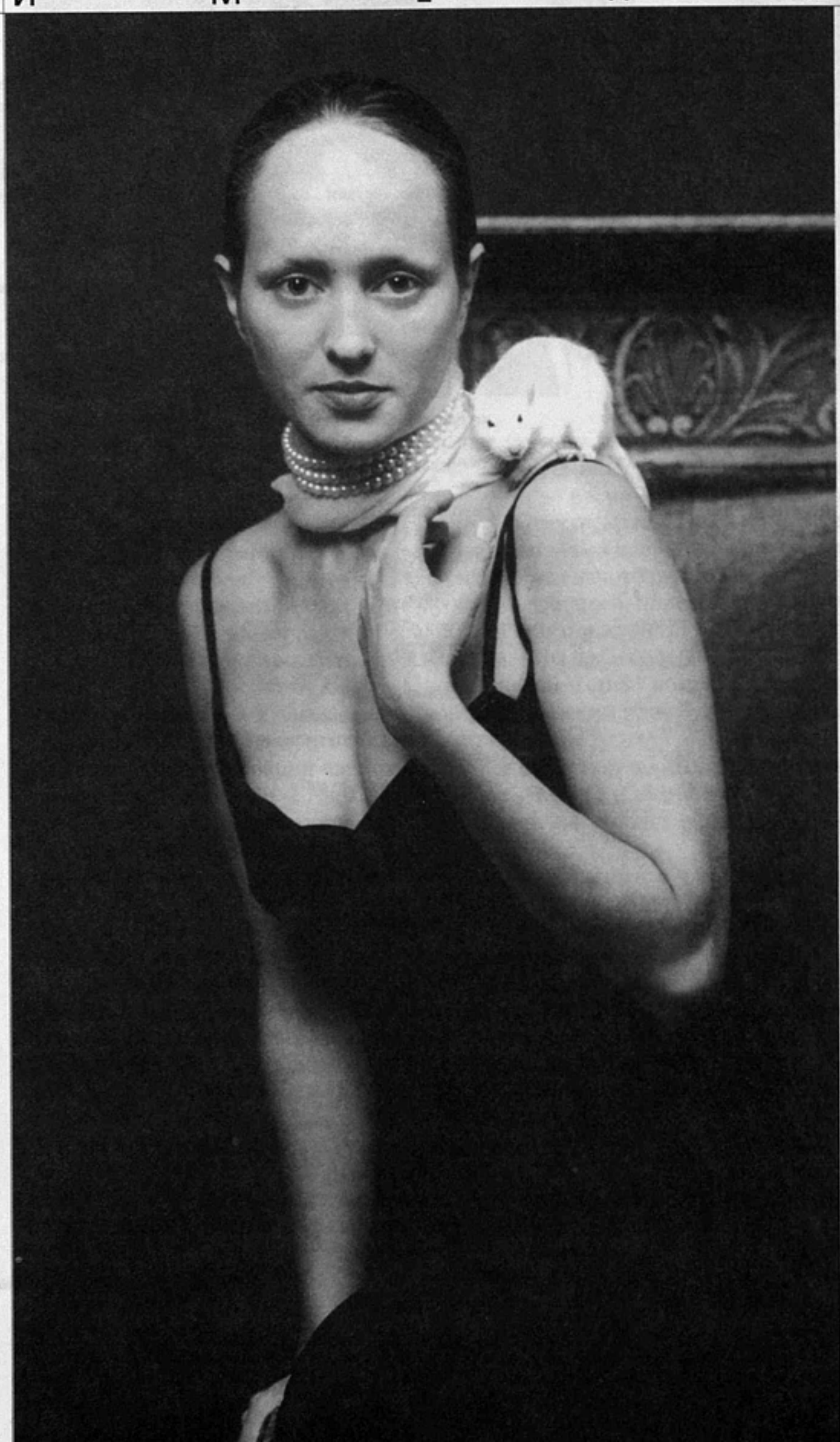
беспокойные сны
каждую ночь
суматоха

ночное небо
звезд до кучи
вот так находка

Перевод с французского Веры Румянцевой

Из книги Дамьена Одуля «Лжехайку не слишком правоверного человека с Запада». (O d o u l Damien. Faux haïku d'un Occidental pas trŁs orthodoxe. Lucien Souny, 2001.)

И М Е Н А



Елена Морозова

ЕЛЕНА МОРОЗОВА:

«Эпоха Ренессанса — это я»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ

У Лены Морозовой несколько рук, несколько ног, три (а может быть, и четыре) сердца, огромный мозг, легко меняющийся цвет глаз и много жизней. Она — совершенство. Она — осьминог, сомнамбула, амеба... Она — все формы жизни на земле. Когда она говорит, ее белая кожа то розовеет, то синеет, то излучает странное сияние. В один и тот же момент земного времени она одновременно принимает сто поз: нога на ногу, нога за ногу, бедро влево, вправо, вверх и вниз, глаза к носу и к ушам... Одним словом, она — улитка. Она — то, что невозможно описать, потому что ее нельзя даже придумать. Она есть, и ее вообще нет.

«Мы друг другу снимся», — произнесла она сипло и одновременно мелодично. Так она решила помочь мне увидеть ее. Ибо видеть ее нельзя. Как нельзя видеть пустое пространство. Только сон дает нам исключительные возможности, вроде девятого чувства и десятого зрения.

Она села и вывернулась во все стороны сразу. Ее огромные ярко-красные ногти опасно приблизились к моему лицу, а ноги уперлись в стол, за которым я спала.

Елена Кутловская. Вопрос для разминки — как вы попали на сцену, в кино? *(Я обращаюсь к ней как к актрисе. Но мне страшно, потому что она неожиданно выкатила глаза из орбит. Они упали на пол, прокатились по ковру и, к моему удовольствию, вернулись на место.)*

Елена Морозова. Как попала, самой хорошо бы понять, хотя ясно, почему я попала на землю и почему именно в это время. Эпоха Ренессанса необходима сейчас, как стакан горячего чая. Я несу через себя или с собой эту эпоху.

Е.Кутловская. Ну и как вам у нас? *(Мой вопрос удивил ее. А я стала внимательно всматриваться в свой сон.)*

Е.Морозова. АААННННААННННАММММ... *(Буквы грохотали и бурлили в ее горле. Она с моим сном не церемонилась. Ей нравился свой, и она рассказывала или пыталась рассказать его мне.)* Вот уже... сколько? Пять ночей я сплю с Иеронимом.

Е.Кутловская. Кто у нас Иероним?

Е.Морозова. Боже ты мой! Кто?! Это Босх! Вот сплю я с ним пять ночей, и мне с ним великолепно, просто прекрасно! А все началось с того, что мой отец летел-летел и УУУУУУУУУ...

Е.Кутловская. А кто у нас отец?

Е.Морозова. Летчик военный. Здесь бывает редко. А на Новый год он Иеронима мне подарил, и теперь я с ним не расстаюсь... Я говорю о Босхе! К сожалению, я не могу носить его с собой. *(Она изобразила рукой маленький кружок, и мне увиделся круглый Босх, почти тролль.)* Поэтому у нас с ним ночные встречи.

Е.Кутловская. К какому сословию эпохи Ренессанса вы себя относите? Вы похожи на королеву Елизавету...

Е.Морозова. С классификацией у меня очень сложно. Я себя не вижу со стороны.

Е.Кутловская. Но если вы оттуда пришли, вы же помните, кто вы там?

Е.Морозова. Да нет, я говорю, что эпоха Ренессанса — это я! Я не говорю об этой эпохе как об историческом понятии... Я говорю просто: я есть Возрождение. На мой взгляд, сейчас идет тотальное разрушение человечества, и в этом разрушении повинны владельцы наркотиков, то бишь хозяева телевидения! Они — владельцы наркотиков. Я не смотрю телевизор в течение одиннадцати лет. Принципиально. Эпоха Ренессанса необходима, иначе произойдет полное разложение...

Е.Кутловская. А где вы учились?

Е.Морозова. В Школе-студии МХАТ. Мой учитель Лев Константинович Дуров. *(Теперь она точь-в-точь мхатовская девочка. Рыжие волосы, шерстяной свитер и джинсы.)* Он грандиозен. Я его люблю как актера, как человека. Дуров у меня ассоциируется с маленьким навороченным магнитофоном, который говорит на скорости сто оборотов в минуту... Дуров — это супермагнитофон, только маленький! Удобный, компактный, современный дизайн — глаз радует.

Е.Кутловская. У вас много глаз, какой из них радуется Дурову?

Е.Морозова *(упорно не хочет вникать в мое сновидение, она о своем... вдохновенно и громко, будто и не спит вовсе)*. Сцена... Знаете, если представить себе человека, которому вдруг дают бокал с цветной жидкостью. Он выпивает и мгновенно становится цветным и начинает необыкновенно двигаться... Как-то синтетически. У меня именно такое впечатление от игры в присутствии педагогов. Если они сидели в зале, это была игра синтетическая. Когда они уходили, можно было порадовать партнера и себя чем-то! Игра при педагоге — это игра в презервативе!

После института... Мне хотелось бы пропустить пару лет... Позвали меня куда-то там, а я не пошла никуда! И стала рисовать! А потом меня мотало по подвалам, по каким-то комнатам. Я работала у Епифанцева, который учился тогда у Фоменко. Я в его дипломном спектакле ползала в красном платье по полу и кричала в сторону, где сидели педагоги ГИТИСа: «А-а-а-а-а, бляди!»

Е.Кутловская. И что педагоги?

Е.Морозова. Это был такой кайф покричать им в лицо... И я считала это суперходом искусства!!! Но Фоменко не мог допустить такого безобразия, и нас прикрыли. Он выгнал Епифанцева за спектакль по Арто, где я полностью обнажалась. *(У нее появляется странный взгляд. Она облизывает губы. Вытягивается вверх. И выясняется, что на ней черная — не шерстяная, а будто синтетическая или мохеровая — кофта, под ней что-то гипюровое и кружевное. Она похожа на мальчика-пажа или на Зинаиду Гиппиус.)* Вообще раздевание на сцене — это одно из сакральных понятий. Человек должен слышать тело. У тела свой язык. Если у тебя есть сила, если ты слышишь зов своего тела, его надо открывать! Если ты этого не сделаешь,тело потом тебе отмстит. А если зова нет, то и не нужно. Ведь не голое тело коробит, а собственное ощущение неловкости. Если мне будет неловко, то и зрителю тоже.

Е.Кутловская. Зритель — это чудовище?

Е.Морозова. Зритель — это чудо! Это встреча с неизвестностью... *(Неожиданно я начинаю храпеть... Морозова кричит.)* Эй! Эй! Эй... Я вам еще снюсь?

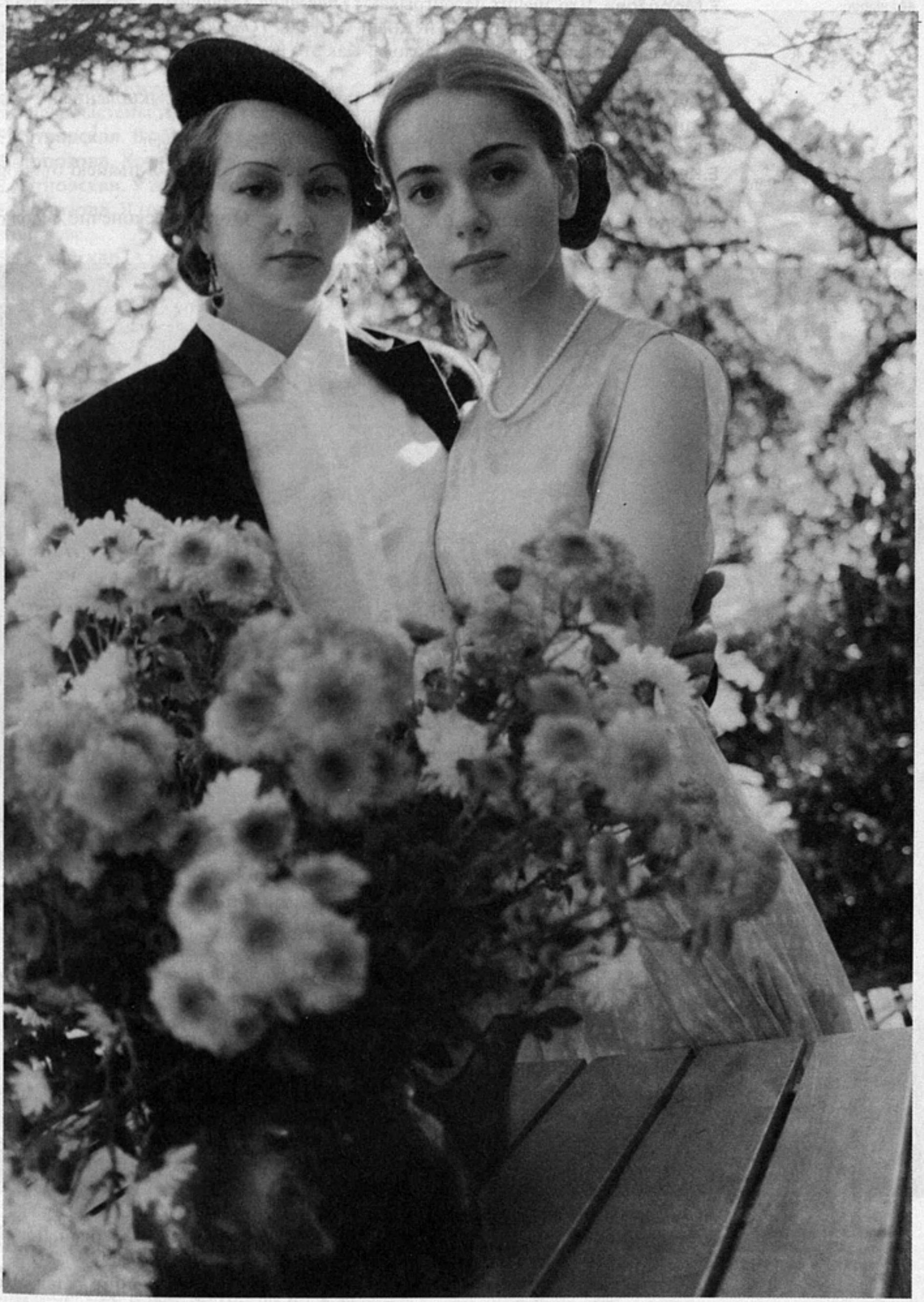
Е.Кутловская. Мне снится любимая актриса Путина... Или она любимая актриса де Голля... Или она вообще не актриса?

Е.Морозова. Здорово! Я тут как-то села в машину и обнаружила, что она не заводится. Ну не заводится, и всё! Позже выяснилось, что она не на той передаче стояла. Но это произошло перед спектаклем, в котором я играю Марлен! Кстати, Путин был на премьере. А ведь Дитрих никогда не водила машину! Никогда не садилась за руль. Ей было по барабану, как крутить руль, и говорят, что она не понимала, что нужно крутить руль влево, когда поворачиваешь влево... Такое вот странное происшествие!

Е.Кутловская. Вы хорошо понимаете, что вы модная сегодня актриса?

Е.Морозова. Нет, я этого не знаю и не понимаю!

Е.Кутловская. Говорят, что вы переигрываете в «Укрощении строптивой» Максима Суханова...



«Дневник его жены». Марга — Е.Морозова, Галина — О.Будина

Е.Морозова. Что значит переигрываю? *(Внезапно.)* Максим — это белый медведь... Такой большой, белый нежный медведь. *(Она кружится по комнате и поет.)* Сравнение «хорошо — плохо»... Как это неуместно! *(Раздраженно.)* Грубо это!

Е.Кутловская. Вокруг вас существует такая аура: «вы необыкновенная», «вы модная», «вы талантливая»... Вам это льстит?

Е.Морозова. Что такое лесть? Я не понимаю, лесть — это что?!

Е.Кутловская. Ну хорошо, уберем слово «лесть». Возьмем «я пьянею от этой ауры»...

Е.Морозова. Вы хотите знать, отчего я летаю? Отчего бесконечно люблю

Елена Морозова

жизнь? От репетиций. И вот иногда на меня сваливается выходной день — сижу и таю. А вы не в курсе, что все во мне видят?

Е.Кутловская. Что вы талантливы.

Е.Морозова. И всё? *(У нее появляются слезы, и глаза затягиваются пленкой. Она делается похожа на слепую.)* Меньше всего я хочу нравиться. То, что я играю, — это миры, которые я могу отдать! Я как проводник! Кто я? Смешно! Не существует меня, но есть то, что я могу передать. И я счастлива!

Е.Кутловская. Когда вы готовите роль, что вы чувствуете?

Е.Морозова. Всегда по-разному... Иногда снятся сны, иногда есть видения. Иногда запахи, иногда происходит какой-то разговор, какая-то встреча. Как дежа вю... В жизни. У меня все похоже на ветер, который разносит семена. Я не мучаюсь над ролью так, чтобы бросаться потными рубашками в стену.

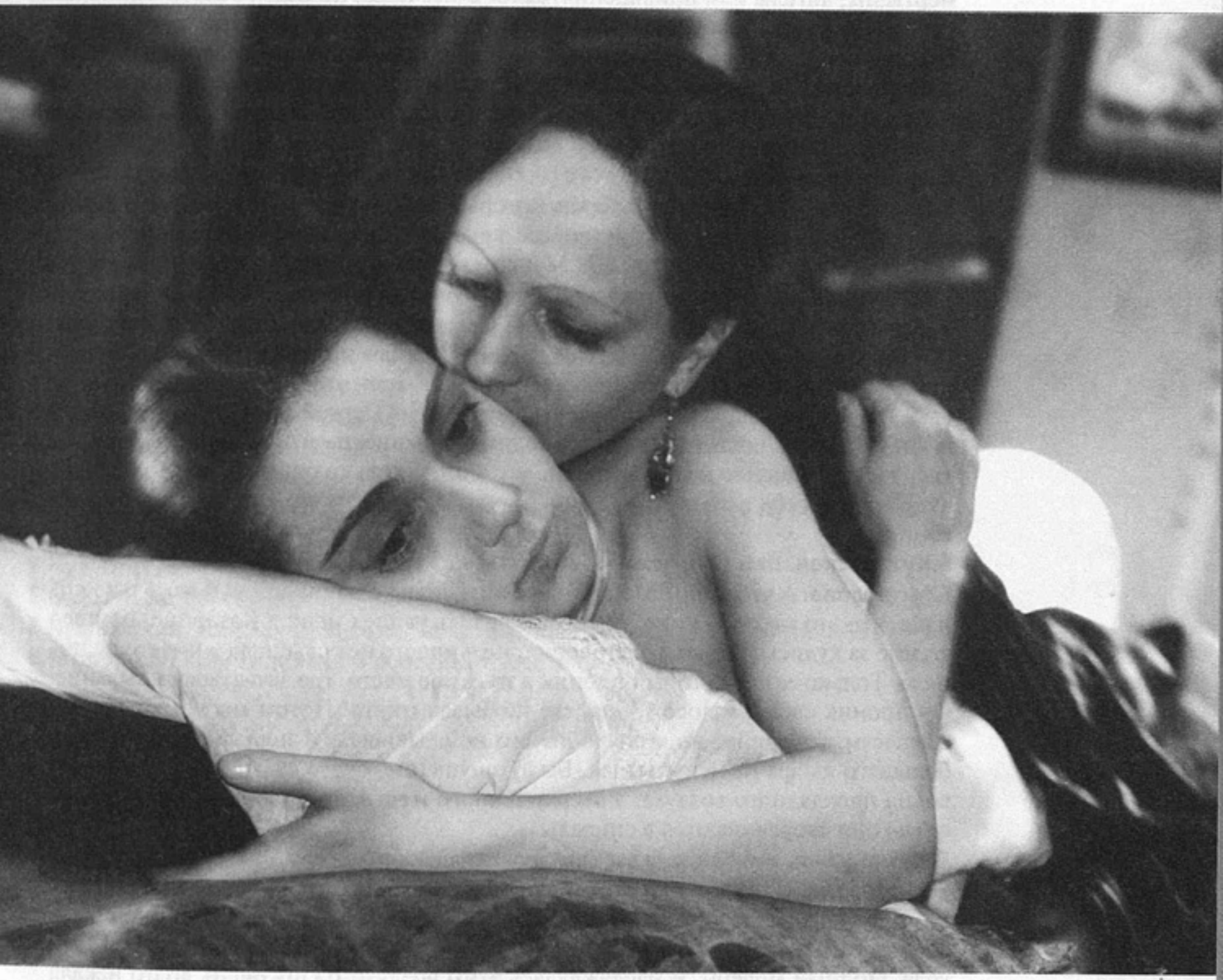
Е.Кутловская. Говорят, будто вы не только осьминог и улитка. Вы еще и Марлен Дитрих, которую играли?

Е.Морозова. Что значит играла? Ведь Марлен — это я, а я — это Марлен. Дав ей *оттуда* выйти *сюда*, я ощутила себя по-настоящему здесь и сейчас!

Е.Кутловская. Если человек раздваивается... это странно воспринимается. Что такое: вы и Марлен? Это создание образа, раздвоение личности или какое-то засыпание наяву?

Е.Морозова. Это слияние и неразличение меня от нее... и ее от меня... Рассказать об этом... я не могу... Это загадка моя и вечная тайна Марлен!

Е.Кутловская. А что бы Марлен, или ящерица, или амеба, или... Что бы они все сказали о Лене Морозовой? Морозова — человек?
Е.Морозова. Она приготовлена по простому рецепту, да готовится все сложно...
Е.Кутловская. И подавишься есть.
Е.Морозова *(ржет, как крестьянская баба).* Чтобы блюдо можно было съесть, его надо настаивать... ну... так. Много чего надо.
Е.Кутловская. В общем, не добраться до вас никогда.
Е.Морозова. Хотя рецепт очень простой.
Е.Кутловская. У вас много гастрономических ассоциаций. Вы гурман?
Е.Морозова. Я готова есть опилки. Мы были сейчас с маэстро у него на родине во Львове...
Е.Кутловская. А кто у нас маэстро?
Е.Морозова. Маэстро у нас Виктюк. Это мое божество в театре. Так вот, он меня гнал на рынок, купить сальце. А я не ем сальце. Он расстроился. «Ничего, — говорит, — ты, Ленка, не понимаешь». Когда я слышу о мясе с перчиком, это звучит зловеще — как кусочки с кровью! Еда... Людоедам я верю. Мясо людей — это вкусно, очень. Это одно из чувственных желаний... Кому-то оно важно...



«Дневник его жены». Марга — Е.Морозова, Галина — О.Будина

Мне другое важно... *(Она зеленеет. У нее не только четыре сердца. У нее десять острых клыков. Она — зверь.)*
Е.Кутловская. Какие шкуры вы носите?
Е.Морозова *(совершенно не смущенная вопросом, значит, и вправду зверь).* Главное, чтобы было удобно и тепло. Но все зависит от настроения.
Е.Кутловская. Почему вы сейчас в черном?

Е.Морозова. Люблю черное. Люблю такой вариант — кружева и шерсть. То, что всем кажется несовместимым. Или шелк и мех! Или шифон с чем-то... Хотя сейчас это становится модно. Но модно не носить, а на картинке посмотреть. Мооо-уу-оо-да! Это не тот угол, о который я синяки насаживаю.

Е.Кутловская. О смерти часто думаете?

Е.Морозова. Я о ней не думаю, я ею живу! Думаю, что до 2010-го мы уже не дотянем...

Е.Кутловская. Вы не боитесь умереть?

Е.Морозова. А чего бояться-то?

Е.Кутловская. Каждую минуту у вас исчезает ваше собственное «я». Что же остается?

Е.Морозова. Какое «я»?! Ну что вы? Я же вам сейчас снюсь, а вы сейчас снитесь мне. Как прекрасно, что мы приснились друг другу! Потеря «я»? Какого «я»? Что такое «я»? Это же «а»!!! Это открытый звук, вылетающий вширь! Это даже не «у», вылетающее ввысь! Это А-а-а!!! Поэтому «я» останется здесь как будто «а» неслышимое... Пусть остается, на фиг оно мне нужно?

Е.Кутловская. Но ведь именно «я» осязает, чувствует мир? Не случайно многие культурные истории построены на том, как бесплотные существа (например, мертвецы, ангелы или привидения) хотят стать физическими, реальными телами, их «я» рвется к жизни, чтобы пить, есть, осязать и быть? Когда я думаю о смерти, меня охватывает паника: Боже, как же это, моего «я» не будет?

Е.Морозова *(умиротворенно)*. Вы будете вспоминать о себе и об этом мире... как о приятной щекотке... А может быть, для вас это будет воспоминание, похожее на икоту... Или что-то похожее на воздушную яму.

Е.Кутловская. Как вы общаетесь с режиссерами, с партнерами?

Е.Морозова. Я люблю режиссеров, которые вводят меня в свои сны, как Мирзоев. Он ввел меня в пространство, где я еще не была. Оно цветное, многоцветное, там даже воздух цветной... И Максим — белый медведь в пустыне...

Е.Кутловская. Он что, похож на конфету «Мишка на Севере»?

Е.Морозова. Да в пустыне он, а не на Севере, вот в чем дело! Виктюк — это Шнитке, Моцарт, Шопен, Бах, Десятников. Когда я прихожу к нему на репетицию, я в этом обилии звуков совершенно теряю ориентацию! Теряю пол! Забываю, где низ, где верх! Он взрывает пространство! Сергей Алдонин — это такой вьюн, который состоит из ультрамодных люминесцентных цветов! Вообще, творческое общение нельзя описать, его можно только ощутить кожей. Как вы чувствовали себя в сауне? Ну, очень жарко. И что? Что это «жарко» кому-то говорит?

Е.Кутловская. Вам понравилось сниматься в кино?

Е.Морозова. А что кино? Мой роман с кино только начинается! Я даже и не поняла, что это такое — кино. Алексей Учитель увидел меня в Катарине, пришел ко мне за кулисы. Что-то мне говорил, но я ничего не услышала и ничего не поняла. Только *голос*, который проник в то самое место, где захватывает дыхание! Он проник своим голосом туда, где не бывал никто! Потом мы встретились с Алексеем, говорили, но я опять ничего не слышала... Я шла за его голосом и большего кайфа не испытывала. Было ощущение, будто сзади тебя охватывает волна прохладного воздуха, а сверху теплого и на этом уровне (*показывает на грудь*) они сворачиваются в спираль.

Е.Кутловская. Наверное, у вас там эрогенная зона?

Е.Морозова. Наверное... А потом вдруг оказывается, что я в Ялте. Как это? И с нами прекрасная Супрун. Это девушка, у которой с вещами совершенно сексуальные отношения. Это нимфа! Ее комната напоминает гардероб дамы из 1910 года. Полный модерн. Я наслаждалась этим воздухом! Она очень долго искала воротничок для Марги... ею было все перерыто... *но как*? Это не было перерыто, а это был секс! С вещами! Это такие взаимоотношения, которыми я любовалась! Никто не трогал кружева так чувственно и эротично! Я не помню ни одного момента съемок и совершенно не знаю, как это все вообще произошло!

А потом был Кира Серебренников и его «Ростов-папа». Кира — это весенний танк с гусеницами из фиалок, а пушка у него из колокольчиков. Его весенний запах меня очень веселил. Мы с ним обвеселились на съемках.

Е.Кутловская. То, что в итоге вашего веселья произошло на свет, вам понравилось?

Е.Морозова. «Любовь по пейджеру»? Что-то получилось...

Е.Кутловская. Что вы там играли?

Е.Морозова. Я не знаю... Это вопрос к Кире. Я могу сказать одно: я по уши влюблена в Кирилла Пирогова. Мы бродили с Пироговым по Ростову, мы были на месте влюбленных. У него такая голосовая гамма! У него полный набор, чтобы завораживать и красть сердца. Чем он успешно и занимается. Одним словом, я попробовала с Пироговым напиток безответной любви! Поэтому не знаю, что я там играла... Я любила Пирогова — вот что я там делала! Но лучше я о театре... Я же тоже наркоман. Театр для меня — это наркотики! И я это признаю! Это зависимость, и еще какая. У меня без театра ломки начинаются! Может быть, позже и кино станет тем же... Роль — это такая штука, которая тебя не отпускает. Держит. Держит! Держит!!!

Е.Кутловская. Вот так замкнет на какой-нибудь роли на всю жизнь и что?

Е.Морозова. Тогда буду сумасшедшей актрисой!

Е.Кутловская. А вы не боитесь кончить в психушке?

Е.Морозова. Нет. А что вы от меня хотите?! *(Вскакивает, краснеет, пыхтит и выкидывает глаза из глазниц прямо мне в лицо.)*

Е.Кутловская. Не обращайте внимания на слова... Мы же спим?

Е.Морозова. Но иногда от слова можно и проснуться. *(Садится и едва слышным шепотом произносит.)* Театр — это магия! А актер — это сосуд для магического напитка. Пустой сосуд — это лучшая форма таланта для актера! Я — абсолютно пустой сосуд.

Е.Кутловская. То есть вы — никакая?

Е.Морозова. С мужчинами я какая-то! И такая, и сякая! Бываю меховой, бываю тягучей... А бываю и вонючей! *(Опять превращается в крестьянскую рыжеволосую деваху.)*

Е.Кутловская. Насколько глубоко вы можете впустить человека в свой мир?

Е.Морозова. В общении нет границ.

Е.Кутловская. Когда вам плохо, что вы делаете?

Е.Морозова. Пою!

Е.Кутловская. Самая великая актриса для вас?

Е.Морозова. Раневская!!!!!

Е.Кутловская. А Марлен?

Е.Морозова. Ну как можно быть идеалом для самой себя?! А из режиссеров, мне нравится, знаете кто? Великий Ларсен!

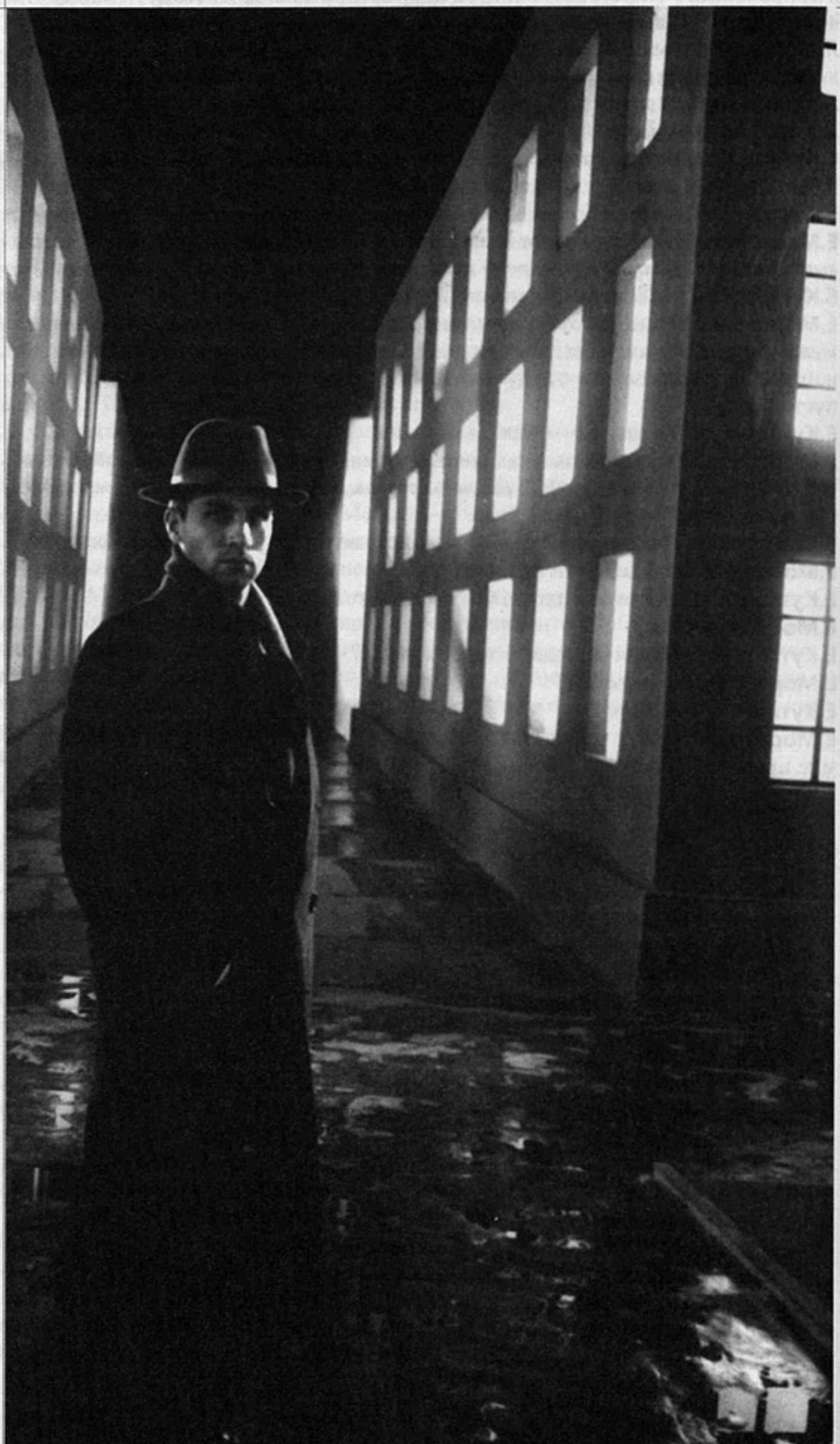
Е.Кутловская. То есть Ларс фон Триер?

Е.Морозова. Он самый!

Е.Кутловская. Как для вас исчисляется жизнь? Годами, спектаклями... Как?

Е.Морозова. Репетициями! А репетиции для меня — это секс!

Р А З Б О Р Ы



«Темная ночь»,
режиссер О.Ковалов

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Компания ненужных фильмов

Статья Ольги Сурковой о фильме Константина Лопушанского «Конец века»[1] вызвала желание продолжить начатый ею разговор — не для того чтобы оспорить ее положения, но развить, расширить кинематографический контекст, в котором существует и из которого выламывается это столь же значительное, сколь и недооцененное произведение. Начинается статья Сурковой с того же, с чего бы начал его и я, и любой вменяемый критик. Автор справедливо удивляется тому, что фильм маргинализируется кинематографическим сообществом. Высказанные вслух причины — в лучшем случае — индифферентности к нему поражают своей несостоятельностью. Кто-то вяло пеняет режиссеру, что тот, выводя на экран трагическую, потерявшую не только и без того скудные средства к существованию, но и само желание жить героиню гениальной Ирины Соколовой, льет воду на мельницу Зюганова. Хотя, как справедливо писал парижский актер, литератор и художник Толстый, если Зюганов скажет, что Волга впадает в Каспийское море, спорить с ним не стоит. И катастрофическое положение огромной массы населения, и беспрецедентная жестокость, проявленная властью в октябре 1993 года, властью же и спровоцированном, — не «красно-коричневая» пропаганда, а реальность, которой большинство режиссеров предпочитает бежать. А кем-то из неприятелей фильма, очевидно, движет застарелая идиосинкразия к предыдущим фильмам Лопушанского. Впрочем, и я был их противником, да и вряд ли полюблю всей душой, но Лопушанский «Конца века» — не тот же режиссер, который поставил «Посетителя музея», и даже не автор «Русской симфонии», а мастер, способный на неожиданное и плодотворное развитие. Впрочем, возможны и прямо противоположные резоны: именно способность режиссера к изменчивости отвращает кого-то от фильма. В России с подозрением относятся к тем, кто подтверждает элементарную истину: человек развивается, меняется. Перемена эстетики или общественно-политических взглядов почему-то считается у нас всегда лукавством, конъюнктурой. Допустимой считается лишь эволюция от юношеской революционности к старческому консерватизму. Культивируется кем-то когда-то произнесенная пошлость: дескать, кто не был левым в молодости, у того нет сердца, кто не стал охранителем в зрелости, у того нет ума. В ответ можно противопоставить не меньшую, но хотя бы поэтическую пошлость: сердце всегда слева.

---

[1] См.: Суркова О. Ностальгия? — No pasaran! — «Искусство кино», 2001, № 11. — *Прим. ред.*

«Темная ночь», режиссер О.Ковалов

Ольга Суркова ставит «Конец века» в один ряд с «Временем танцора» Вадима Абдрашитова и «Москвой» Александра Зельдовича. Эти фильмы образуют для нее треугольник, внутри которого — Россия конца столетия, некие русские итоги. Я бы прибавил четвертый фильм — «Темную ночь» Олега Ковалова, фильм совсем не о Германии начала 1930-х, под киноэстетику которой он стилизован, а о возможной — вполне возможной — будущей России, о вакууме, выдавливающем из жизни немногих живых и чувствующих. Очевидно, многие ощущают наступление подобного вакуума уже здесь и сейчас. Общество произносит слова «немец в Кремле» с одобрением, не задумываясь об ином, зловещем их звучании.

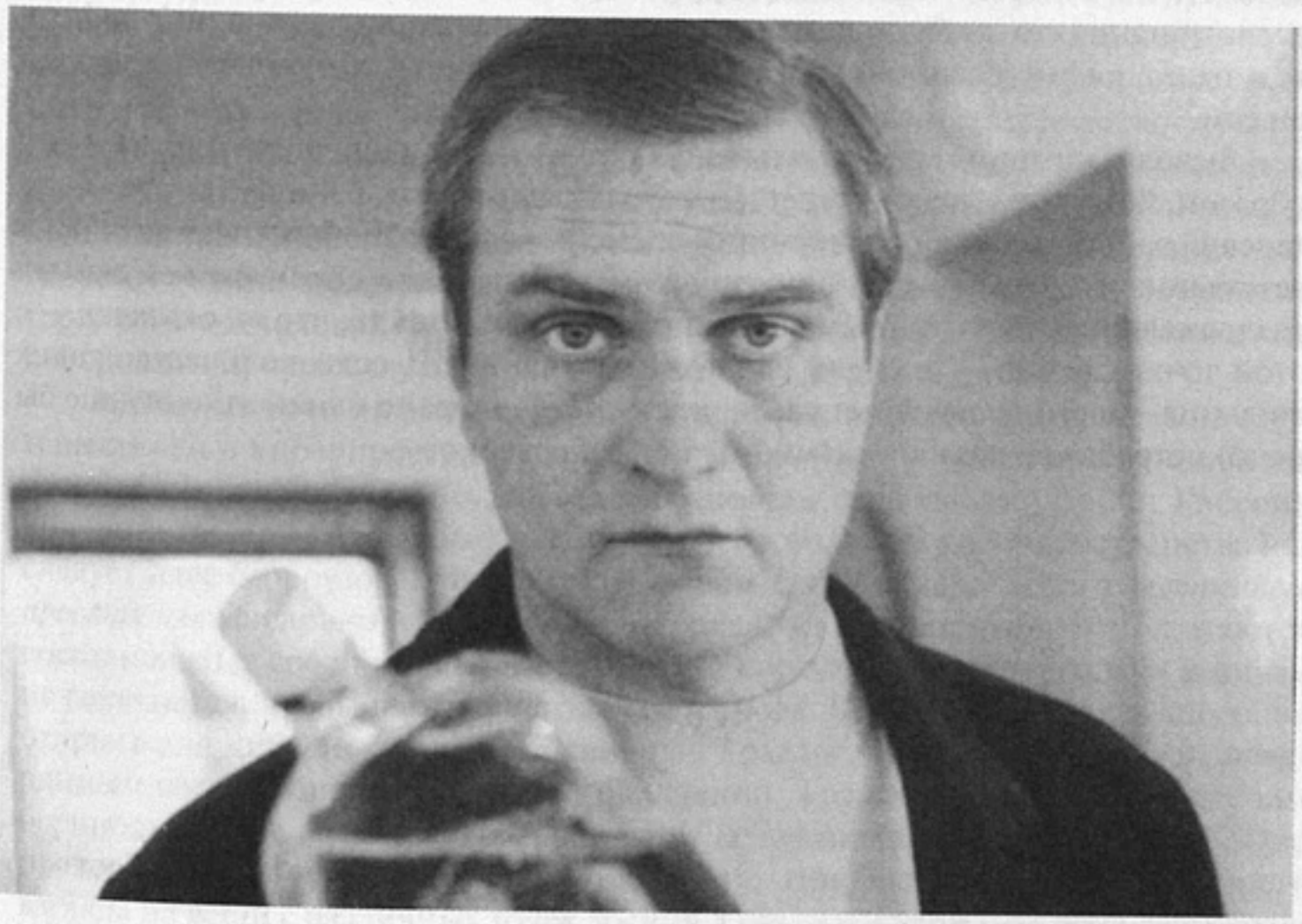
Но у этих картин есть еще одна общая черта, помимо отмеченных Ольгой Сурковой. Несмотря на выдающееся кинематографическое качество и бесспорную общественную значимость, они не получили и никогда не получат призы в современной России. Словно в издевку, и «Москва», и «Темная ночь» были — соответственно в 2000 и 2001 годах — номинированы на «Золотой Овен» только по категории «лучшая музыка». «Конец века» в 2001 году даже не попал в список номинантов, что само по себе скандально. Насколько мне помнится, судьба «Времени танцора» также была незавидна с точки зрения «общественного признания». И писались, и говорились о нем не меньшие мелкие глупости, чем говорятся теперь о «Конце века». Самый вопиющий пример — обвинение Абдрашитова в романтизации чеченских партизан. Ну не имеет «Время танцора» никакого отношения к Чечне. Нет в Чечне моря. В Абхазии дело происходило, в Абхазии. Но для невнимательного читателя и зрителя фильм был тем самым скомпрометирован. В случае «Конца века» произошла та же примитивная, грубо-пропагандистская подмена, высказанная кем-то даже на страницах «ИК»: дескать, на немецкие деньги Лопушанский клевещет на новую Россию. Ну нет там немецких денег. А если бы и были? И с каких это пор в России сочувствие к униженным и оскорбленным считается изменой Родине? С каких пор русская

интеллигенция руководствуется принципом «умри ты сегодня, а я завтра»? Вывод: режиссеру, который пытается всерьез, тревожно и проницательно снимать кино о современной России, нечего рассчитывать на признание. Такое кино словно внушает страх. Любое несостоятельное лыко будет в строку ради сохранения мнимого общественного спокойствия.

Одна махонькая, пустяковая, но показательная деталь, говорящая о положении такого рода кино в отечественном кинопейзаже. Вы не замечали, что объединяет российские фильмы последних лет, любимые зрителями, соответствующие культивируемому стереотипу «доброго», «позитивного», никого никакими вопросами не тревожащего кино? Кстати, замечу в скобках, именно такое позитивное кино доминировало в кинопродукции «третьего рейха». Так вот, общее в этих фильмах — пустые и якобы радостные фейерверки, расцветающие во всех этих «Витринах» и «Ландышах серебристых», подменяющие сюжет, чувство, мысли. В современных образцах «военно-патриотического» кино — например, в позорной «Мужской работе» Тиграна Кеосаяна — роль этих фейерверков исполняют радостные всполохи минных полей, на которых гибнут новые «враги народа» или «враги нации». В «Конце века», как и в «Москве», тоже цветут фейерверки. Но другие они, как те поддельные елочные игрушки из известного анекдота, которые ничем от настоящих не отличаются, только вот радости детишкам никакой не доставляют. Вряд ли Лопушанский и Зельдович сознательно полемизировали с вышеупомянутой продукцией: не по чину им это, не по таланту. Просто чувствуют они то же самое, что прочувствовал и выкрикнул перед смертью один из героев «Времени танцора»: «Дураки! Какие же вы дураки!» Это тоже непростительный грех в России — разоблачить праздник, лишить толпу, в том числе и интеллигентную толпу, радости жизни.

Что же такое «Конец века»?

С точки зрения режиссуры, это убедительное продолжение той линии мирового кинематографа, которую обычно определяют как «метафизическую». В России к ней относился Андрей Тарковский, духовный ученик, между прочим, и японца Мидзогути, и шведа Бергмана, и француза Брессона, с которыми у него было гораздо больше общего, чем с эпигонами, претендовавшими в конце 1980-х — начале 1990-х годов на статус его «наследников» в русском кино. Пока в кинематографе Лопушанского можно было проследить какие-то внешние, формальные, даже орнаментальные связи с эстетикой позднего Тарковского, автора «Сталкера» или «Жертвоприношения», он занимал в критическом сознании свою экологическую нишу. Как только режиссер ушел от выраженной эстетики антиутопии, раскуроченного мира, вывел на экран мир внешне благопо-



«Конец века», режиссер К.Лопушанский

лучный, чувственный, позволил себе увлечься женскими лицами, шелестом листвы, завораживающей тоской автобанов, он утратил право и на экологическую нишу, и на понимание критики. Но дух потому и дух, что веет, где хочет. Благополучие вещной среды в «Конце века» страшнее помоек и бомбоубежищ, привычно ассоциирующихся с миром Лопушанского. Гладкое, невозмутимое, но страдающее «животное», сыгранное Светланой Свирко, несет в себе не меньшую, если не большую, трагедийность, чем те герои Лопушанского, которые пророчествовали, спасали или приносили себя в жертву.

Да, суть послания, содержащегося в «Конце века», проста, почти примитивна. Человек — и это его онтологическое свойство — хотел бы избавиться от воспоминаний. Но в той же степени он не хочет и не может без них обойтись. Просто, как дважды два. Но Борхес уверял, что вся мировая культура сводима к четырем сюжетам. В конце концов, в мифах народов мира уже пересказаны все возможные коллизии. Искусство, содержащее некое послание — все равно, фильм Бергмана или бульварный роман, — говорит об одном и том же. Но говорит по-разному. Тоже банальность. Но некая истина не становится ложью из-за того, что она банальна. Главное, что не банален фильм. Он относится к чисто европейской традиции кинематографа крупных планов и крупных чувств. Внимание режиссера к женским лицам напоминает о «Персоне» Бергмана. Мне кажется, если бы «Персона» была снята в России-2000, то ее бы тоже брезгливо обвинили в банальности и нравоучительности. Самое смешное, что Лопушанский никого ничему не учит. Он обладает достаточно редким, но делающим режиссера режиссером даром взглянуть на мир глазами всех своих героев, распределить истину между ними. Наверное, и ему не чуждо желание обойтись без груза воспоминаний. Светлана Свирко и Ирина Соколова, проходящие или уже прошедшие через этот искус, поддавшиеся ему или отвергнувшие его, — альтер-эго режиссера в равной степени.

Не в упрек — Боже упаси — предыдущим фильмам Лопушанского будет сказано, но в «Конце века» впервые он собрал такой яркий и многообразный актерский ансамбль. Волоокая Светлана Свирко, в которой — Ольга Суркова нашла очень точную метафору — действительно, есть что-то от медузы. Ирина Соколова, которую кинематограф повстречал очень поздно, но как здорово, что повстречал. Александр Балуев, самый мужественный, самый «физический» из современных русских актеров, чью внутреннюю силу режиссеры до самого последнего времени словно боялись выпустить на экран, а выпустили ее те самые Лопушанский и Зельдович, которых Суркова ставит в один ряд. Наконец, Роман Виктюк, которому, казалось бы, плевать на кинематографическую карьеру, но который нашел в фигуре стареющего профессора, стирающего воспоминания, то ли благодетеля, то ли шарлатана, то ли демона, что-то, что, возможно, рифмуется с той ролью, которую играет на культурных подмостках он сам.

Вывод напрашивается печальный и объяснимый едва ли не мистическим образом. Фильм, в высшей степени незаурядный с точки зрения режиссуры, актерских работ и редкой по нынешним временам социальной вменяемости и ответственности, оказывается в российском кинопейзаже объектом ненужным, раздражающим, недостойным внимания. Утешает лишь то, что он оказался — с этой точки зрения — в очень неплохой компании. И если количество таких фильмов-«маргиналов» будет увеличиваться, то они рано или поздно (лучше бы рано) истребят на корню «кинематограф фейерверков».

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Киберпространство: лучший выход — это вход

«Бегущий по лезвию бритвы», режиссер Ридли Скотт

Даже если отец киберпанка Уильям Гибсон не сам придумал термин «киберпространство» (хотя именно так утверждают его биографы), он первый в своих романах дал его развернутое концептуальное описание. Герои его книг действуют в глобальной Сети — интерзоне информационных и энергетических потоков, иными словами, в условиях постоянного интерфейса разнообразных галлюцинаторных матриц. Уже в «Нейроманте», открывшем трилогию Гибсона, можно найти определение киберпространства: «Это консенсуальная галлюцинация, ежедневно переживаемая миллиардами легальных операторов по всему свету, школьниками, изучающими математические понятия... Графическое представление данных, хранящихся в памяти каждого компьютера, включенного в общечеловеческую сеть. Невообразимая сложность. Световые лучи в псевдопространстве мозга, кластеры и созвездия данных». Идея киберпространства разрушает дихотомию кибернетической технологии и человеческой сферы, поскольку каждый компьютер существует в консенсусе с нервной системой своего пользователя. Киберпространство — это и картинки на экране, и нервная система, напрямую подсоединенная к компьютерной сети; это знак тотального торжества технологии — глубоко интимной, благодаря биотехнологическим имплантантам существующей не снаружи, а внутри тела и мозга.

Мечты ковбоев информационной эпохи, как правило, были связаны с путешествием в киберпространство, с понятием «вход» — «Jack in» (не случайно именно так первоначально планировал назвать свой первый роман Гибсон). «Лучший выход — это вход», — написал Берроуз. Идея киберпространства наследует идее берроузовской *интерзоны* равно как и баллардовского *внутреннего пространства*: словно в ломке, ковбои бредят киберпространством, пытаются восстановить в своей памяти очертания его виртуальных «артефактов» и ничем не гнушаются, чтобы войти в него снова и снова. Киберпространство способно открыть для киберискателей «священный Грааль», стать «страной грез», потерянным раем, манящим полнотой ощущений. Трансуниверсальное бытие киберпространства расширяет, освобождает сознание подобно наркотикам. Оно предоставляет возможность мультивидения, гипериземерений, феерического взгляда на вещи с различных точек зрения. Оно — и креативная зона, где царст-

вует воображение, и преступление; как писал Гибсон, «сумрачная, слабо определенная область, где искусство еще не совсем переходит грань преступления, а преступление не совсем дотягивает до искусства».

Несмотря на влияние литературного киберпанка на научную фантастику второй половины 80-х годов, Голливуд дозрел до экранизации киберпанковских текстов только к середине 90-х, когда направление переросло в субкультурный феномен. Голливуд долгое время как будто бы дозировал проявления «киберпанковской чувствительности». Это во многом объяснялось тем, что компьютер, являвшийся в 80-е очень дорогостоящей для киноиндустрии технологией, оказался в руках фантастов из поколения беби-бумеров. «Звездные войны» и «Близкие контакты третьей степени», «Инопланетянин» и «Индиана Джонс», «Назад в будущее» и «Терминатор» — эти фильмы (а затем и их сиквелы) определяли панораму фантастического Голливуда почти два десятилетия и создали канон развлекательного блокбастера, ориентированного на эстетику семейного ТВ. Несмотря на то что общность поколения все же позволила беби-бумерам периодически демонстрировать разнообразие интересов (к примеру, невольно выпадали из общего контекста семейной фантастики «Терминатор» Джеймса Кэмерона и «Бегущий человек» Пола Майкла Глоссера), авторы фильмов предпочитали развивать свои сюжеты в реальном мире (как на других планетах, так и на Земле будущего), нежели в электронных сетях. Общий стиль фантастического киномейнстрима идентифицировался со стилем хитов тройки Лукас — Спилберг — Земекис, сгруппировавшейся вокруг главной голливудской компании компьютерных спецэффектов ILM.

Беби-бумеры не задавались вопросом, как репрезентировать трехмерную реальность киберпространства, чтобы она существовала не просто по принципу «разлитого по экрану силикона» (как в фильме «Газонокосильщик»), а могла стать креативной зоной, полем борьбы стратегий и зеркалом эволюционных изменений. Тогда персональный компьютер был еще атрибутом высшей технической элиты. К тому же «семейные ценности» беби-бумеров не могли иметь ничего общего с индивидуалистской философией киберпанка, с его интересом к наркотикам и психоделикам, с описаниями жесткой этики хакеров и еще более циничной этики электронных корпораций, технологической чернухой, эротизирующей компьютер, доходя до извращений. Подобные эскапады могли быть уместны исключительно в фильмах категории «Б», малобюджетном трэше и «sexploitation».

Созвучные новаторскому киберпанку идеи ассимилировались в кино исподволь — и через «внутренних эмигрантов» в Голливуде, и через режиссеров второго эшелона, фильмы которых предполагали малый бюджет, отсутствие мегазвезд в главных ролях и ослабленный продюсерский прессинг. Ключевой датой для этого процесса стал 1982 год, который ознаменовался выходом первого сборника Гибсона «Сожжение хром» и трех фильмов, демонстрирующих ощутимый заряд «киберпанковской чувствительности», — «Бегущего по лезвию бритвы» Ридли Скотта, «Трона» Стивена Лисбергера и «Видеодрома» Дэвида Кроненберга.

Артизация vs. галлюцинаторика

«Видеодром» — первая голливудская картина независимого канадца Дэвида Кроненберга — на тест-просмотре была расценена как провал студии Universal и снята с экранов через неделю. Тем не менее именно «Видеодром» можно считать самым берроузовским фильмом режиссера, хотя собственно экранизация Берроуза («Голый завтрак») появится только в 1991 году.

Кроненберг не ставил целью показать киберпространство, но именно он — создатель одного из канонов репрезентации тотального медиального пространства, или «медиаскейпа» в терминологии Джеймса Балларда. «Я не верю, что можно вообще что-то контролировать, — говорил режиссер. — Мы не должны антропоморфизировать медиа и не должны допустить, чтобы они контролировали нас. Медиа не имеют разума, они — чистая технология. Это означает, что они вне контроля вообще. Можно создавать лишь видимость контроля. Говоря о медиа, я чувствую близость беспорядка, присутствие хаоса. Это и является главной причиной, почему я ощущаю себя аутсайдером».

Парадоксальная вещь: неподконтрольные медиа вселяют ужас, но этот ужас отнюдь не технофобский (как это было свойственно фантастике предшествующих поколений). Вступает в силу страх биотехнологической эры. Бояться медиа — все равно что бояться себя: слишком прозрачен интерфейс между телесным и медиальным, слишком ощутимо физиологичен процесс слияния человека и технологии. Кроненберг вторгся на территорию постфутурологического дискурса (не случайно критики называли героя Джеймса Вудса «VSR-киборгом») и, подобно современникам киберпанкам, пользовался приемами Берроуза, выстраивая пространство как интерзону сознания и искусственных матриц, ландшафт души оснащенного имплантантами киборга.

Причину жестоких актов, которые герой фильма вытворяет с собственным телом, невозможно рассматривать в отрыве от режиссерского представления об институции, неоднократно им формулированной: «Институция напоминает организм, мультиклеточное животное, в котором люди — клетки. Каждая корпорация означает «тело». Вот как понимали это римляне: пять человек могут объединиться и создать шестое тело, которое будет действовать по тем же законам, что и индивидуальные тела. Я связываю этот концепт с человеческим телом, в котором клетки регулярно претерпевают изменения. Они живут и умирают по своим собственным законам, даже если внешне взросление тела кажется вполне последовательным. То, как это работает, — мистика». Сюрреалистические сцены, в которых герой Вудса Макс хлещет плеткой свой телевизор, запускает видеокассеты в собственный живот, проваливается с головой в «плоть» экранного изображения и т.д., как раз и маркируют эту ужасающую «мистику» глобальной биотехноэволюции. Расценивая монитор телевизора как «икону» времени (несмотря на то что одним из посредников для галлюцинаций Макса служил электронный шлем), Кроненберг убеждает, что телевизионный вуайер скован инертностью собственного тела, он как бы гиперреален, поскольку продолжает оставаться в тюрьме своих, пусть и подверженных мутации, физиологических процессов. В свою очередь идея компьютерного киберпространства предполагает, что симуляция телесных ощущений подчинена стратегии отказа от биологического и физиологического статуса ради медитации пользователя (не случайно в качестве характеристики героев компьютерной революции Тимоти Лири использовал слово «киберамфибия»).

«Видеодром» обозначил одну из тенденций репрезентации медиаскейпа — максимальное преодоление устойчивой реальности галлюцинаторикой и «расшатыванием» жесткого конвенционального повествования берроузовским методом cut-up. Здесь начинает работать механизм мистификации зрителей — непонятно, где галлюцинация, где реальность, все зыбко, и все находится в постоянной мутации, лишено устойчивых кодов и населено случайным. Иной путь избрал для себя Ридли Скотт в фильме «Бегущий по лезвию бритвы» и тем самым заложил второй из канонов репрезентации медиальной среды.

Его канон основан на эротизации и артизации медиа и превращении «реальной реальности» в гиперреальность — нереальное, отчуждающее от себя субъекта футуристическое пространство. Этот путь привел к тому, что «Бегущий по лезвию бритвы» существует как бы на границе модернистской и постмодернистской парадигмы. Не случайно в нем причудливо смешались черты черного фильма (предполагающего познание «настоящего как истории») и постфутурологической фантастики конца тысячелетия. Чандлер предоставлял читателю право самостоятельно испытать мельчайшие нюансы неуправляемого, неочищенного переживания повседневности и тем самым провоцировал саспенс, а следом и действие защитных механизмов против репрезентируемой мрачной реальности. Влияние Чандлера на поэтику киберпанка не скрывал даже Гибсон: повседневность киберпанковской уличной жизни (черный рынок высоких технологий, компьютерные преступники в качестве героев, мрачность, прагматизм, параноидальный урбанизм) также рождала чувство замешательства, которое только усиливалось тем, что топос высокотехнологического общества — прозрачный, «невидимый», раздробленный на множество матричных образований — требовал от субъекта более совершенных защитных механизмов.

В условиях «опрозрачивания» интерфейса между виртуальным и реальным

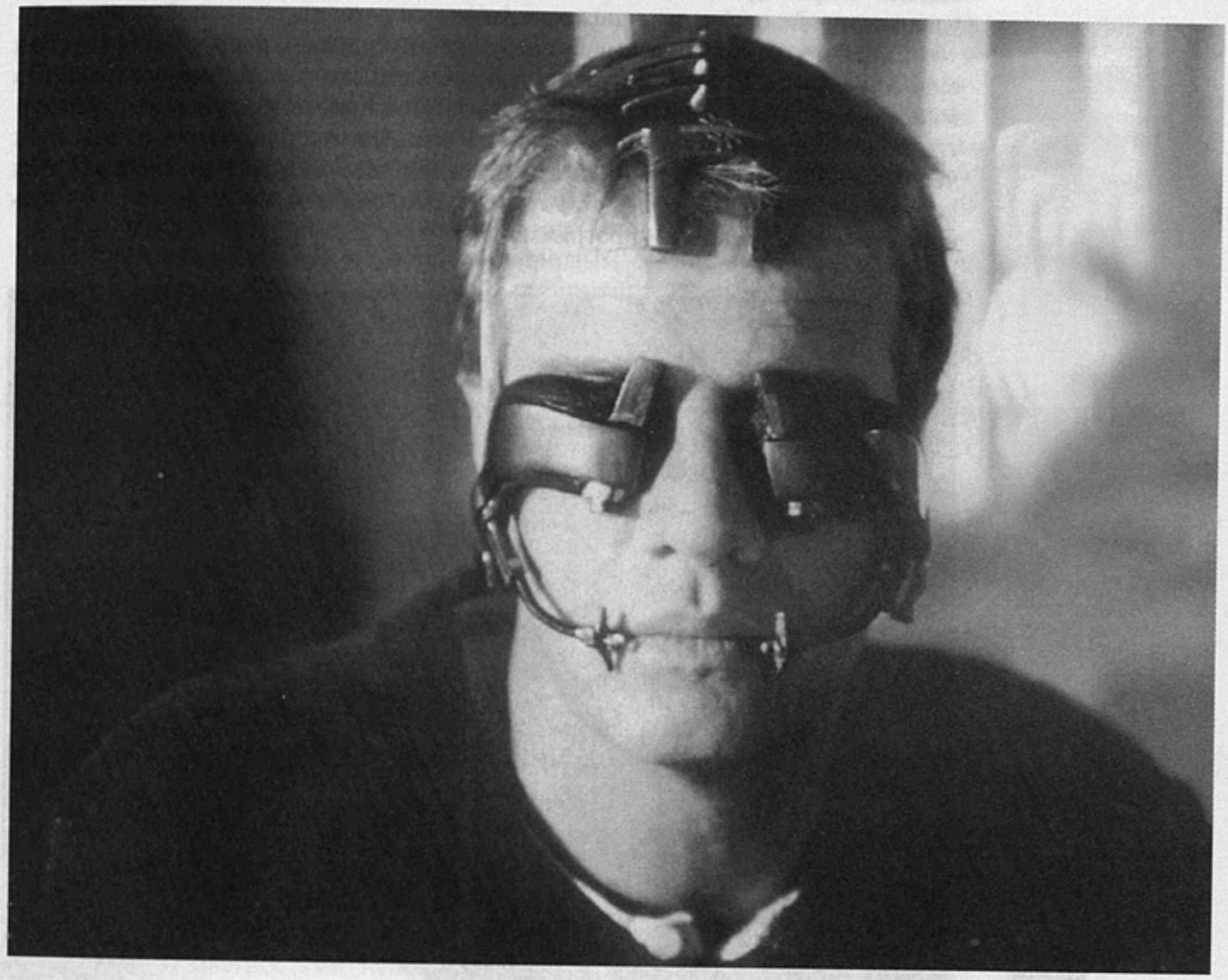
последнему предлагается проявлять себя в осколках постиндустриального ландшафта, ветхих рассыпающихся фрагментах, *гоми* (если пользоваться языком киберпанка). Гоми (хлам, утиль, отбросы) — фетишизированные молекулы материального мира — являются своеобразным сырьем интерзон и не предполагают негативной оценки. Фетишизация утиля — такой же признак электронной эпохи, как эротизация компьютера. Гоми вполне может стать и обрывок информации, и старая дека, и отсыревший конверт аудиодиска, и расплывчатая голограмма, и обрывок воспоминаний. Ковбои из киберпанковских книг тоже своеобразные осколки глобальных интерзон. Молли из «Джонни Мнемоника» переходит в «Нейромант», а затем перевоплощается в Салли в «Моне Лизе овердрайв». Бобби из «Сожжения хром» всплывает в «Графе Ноль», чтобы потом появиться в «Моне Лизе». Подобно тому как любой осколок голограммы — подобранный и должным образом освещенный — покажет полное изображение, пусть и под новым углом, так и герои книг Гибсона, кочуя из рассказов в роман, из романа в роман, — фрагменты, осколки друг друга. Японский колорит, который окрашивает пространство киберпанковских произведений, — не просто знак желания авторов обрести ни на кого не похожий look. В Японии существуют взаимообусловленные отношения между гоми и чем-то по-настоящему модным (несмотря на то что гоми в Японии не такое уж желанное явление и идея «секонд хэнда» здесь не имеет такой большой популярности, как на Западе). В сознании японца гоми прежде всего — материальное свидетельство временно́го сдвига, своеобразное проявление интерзоны между прошлым и будущим.

Обрывки человеческих воспоминаний — те же гоми, бередящие человеческую эмпатию. Возможно, поэтому в киберпанковских текстах бессмысленно классифицировать гоми. Городской ландшафт здесь суть ландшафта сознания. Мы имеем дело с реальностью, которая похожа на «кейс из нервов», представляет собой смешение нервной системы и компьютерной матрицы, ощущений и информации. К тому же за счет выстраивания отношений героев с гоми включается механизм поиска субъектом социокультурной идентичности, ускользающей в условиях киберпанковского мультикультурного «развала». Иными словами, гоми — знак принадлежности к человеческой цивилизации и культуре, последнее, что осталось субъекту на память об эволюции его вида. В эпоху стирания границ между био и техно, в эпоху бурной эволюции Искусственной Жизни (в эру наступления киборгианской парадигмы) субъект держится за гоми как за последнее свидетельство того, что он человек.

Изменчивость и тотальная фрагментированность — вот константа нового топоса. Эта изменчивость подтачивает и разваливает его изнутри, разносит по свету последние гоми, делает прозрачным, неуловимым, «безместным» и по-своему адаптирует к киберпространству, превращая в *атопию.* Стремление к атопичности — нечто вроде лакмусовой бумажки, выявляющей суть «киберпанковской чувствительности». «Бегущий по лезвию бритвы» предлагает свой вариант репрезентации атопии и тем интересен.

Можно найти множество признаний писателей-киберпанков в том, какое огромное влияние оказал на их стиль фильм Скотта. «Бегущего по лезвию бритвы» часто называют и образцом «ретробудущего», и примером «future noir» — «черного будущего» (режиссер, не скрывавший восхищение Чандлером и черным фильмом, визуализировал будущее не без примет стиля 40-х). Однако мрачность Лос-Анджелеса 2012 года не помешала ему смотреться полиэтническим, полицентрированным, полиязыковым мегаполисом (урбанистическим гибридом Метрополиса, Нью-Йорка и Токио). Вслед за комиксами популярного журнала Heavy Metal фильм Скотта превращал город в медиаскейп — микро- и макрокосмос одновременно, источник фрактального «энтропического урбанизма».

Популярность теории фракталов Манделброта привела к тому, что визуальные искусства также начали поддерживать положение «фрактал — это путь увидеть бесконечность». Фрактальная геометрия открыла путь для моделирования на экране порядка из хаоса: двухмерное экранное изображение стало смотреться подвижным, контекстуализированным событийным полем, демонстрировать задатки «живой системы» и трехмерный иллюзионизм киберпространства. Благодаря фантазии Сида Мида, обозначенного в титрах как «визуальный футу-



«Нирвана», режиссер Габриеле Сальваторес

рист», урбанистический ландшафт в «Бегущем по лезвию бритвы» можно сопоставить с «виртуальной архитектурой» японского медиа-художника Тойо Ито — каждое сооружение (здание) оснащено атрибутом информационной эры и символизирует кризис физической материальности. Город еще не был полностью «изготовленным» на компьютере (использовалась смешанная техника, соединяющая компьютерные имиджи с фрагментами декораций), однако это не помешало авторам предугадать многие ходы компьютерной архитектуры. Компьютер освободил архитекторов от традиционной ограниченности в материалах, позволяя тем самым продолжить идеи Ле Корбюзье о «здании-машине» и об «улицах в небе». В этих условиях архитектура почти распрощалась с натуральными материалами (мрамор, гранит, камень, солнечный свет) в угоду материалам артифицированным (пластик, хром, электрический свет), отреклась от прошлого и будущего взамен безвременья, абсолютного инертного настоящего.

Город в фильме Скотта кажется одновременно и монументальным, и безразмерным континуумом за счет множества фрактальных, повторяющихся на разных уровнях, «самоклонирующихся» форм. Этот город ознаменовал переход от модернистского урбанизма с его главной иконой в виде кадра из фильма «Метрополис» к «терминальному пространству», одна из концепций которого (в виде киберпространства) была предложена в романах киберпанка. Скотт Букатман назвал этот постмодернистский Метрополис «взрывным урбанизмом» — тотальным пространством, примиряющим непримиримые раз-

личия между публичным и частным, внутренним и внешним. Урбанистический монументализм здесь одновременно фальшивый и зрелищный: стены уже не так основательны, не так герметичны, а видимая поверхность поддерживает секрет прозрачности. Это атопия, или урбанистическое безместье, удаляющее нас от физической топографии.

Своей попыткой создать визуальный канон будущего фильм Скотта открыл еще один путь для репрезентации работающего, но прозрачного интерфейса между медиальной средой и реальностью. Этот путь можно считать альтернативным галлюцинаторике: если Кроненберг настаивал на мутации и срастании человека и медиа, Скотт показывал отчуждение человека от медиаскейпа (в этих условиях человек был обречен, тогда как репликант мог бы выжить, не будь срок его жизни ограничен программой).

«Видеодром», режиссер Дэвид Кроненберг

Аттракцион или аниматронный эффект?

Кроненберг и Скотт искали «универсальный» канон для воплощения медиаскейпа, Лисбергер в «Троне» не ставил столь глобальных задач. Тем не менее фильм вошел в анналы кинофантастики как первая попытка репрезентации «чистого» киберпространства, где были задействованы в качестве элементов сюжетосложения четыре киберпанковских «С»: computers, corporations, crime, corporeality.

Идею фильма можно свести к романтическому хакерскому лозунгу: «Информация должна быть свободной!» Герой фильма — программист и хакер (здесь сыщик) — освобождает Сеть от власти искусственного интеллекта по имени Мастер, который тем и живет, что подкармливается другими программами, поставляемыми ему руководителем корпорации. Большая часть фильма проходит в киберпространстве, вход в который отнюдь не сопровождается свободным выбором героя (он попадает сюда случайно, благодаря таинственному аппарату, который способен расщеплять органическую материю на мельчайшие частицы, а затем собирать их по ранее заданной модели в киберпространстве). Таким образом, здесь четко прослеживается старая, как мир, утопическая модель сюжета: попавший в киберпространство герой по большому счету ничем не отличается от Гулливера в стране лилипутов. Он вроде бы не перестает дышать, слышать, чувствовать, ведет себя совершенно аналогично антропоморфным компьютерным программам, населяющим Сеть, и даже одет в футуристический костюм и шлем. Еще он несет просвещение (в тоталитарной Сети ком-

пьютерные программы не знают о существовании пользователей, не имеют связи с «реальной реальностью»). «Трон» интересен не антиутопическим сюжетом (законы дистопии хрестоматийны, укоренены в фантастике 60-х с ее страхами перед возможным машинным бунтом), а своим дизайнерским решением. Внешний образ киберпространства (в фильме, правда, этот киберпанковский термин ни разу не произносится) придуман двумя лидерами комикс-дизайна — Сидом Мидом и Мезьером (будущим автором футуристического дизайна фильма «Пятый элемент» Люка Бессона). Стерильное, расчерченное на квадраты киберпространство «Трона» не имеет ничего общего с психоделическими развалами ландшафтов из киберпанковских романов, но именно с ним в кино вводится анимационная эстетика компьютерных игр. В сравнении с «реальной реальностью» это пространство кажется «эволюционирующим» по собственным цифровым законам, серебрится неоновым светом и таит недоступный человеку потенциал. Собственно, «Трон» предлагает поразмышлять об онтологии анимации как о возможном инструменте, позволяющем адекватно репрезентировать киберпространство, а также решать базовую задачу аудиовизуальной культуры в целом и кинематографа в частности.

Еще Эйзенштейн отмечал, что даже традиционная диснеевская анимация изначально преодолевает фабульный уровень, позволяя осуществлять работу на более высоком, «сверхлогическом» уровне художественной выразительности. Анимация обладает неограниченной свободой в трансформации мира, она изначально свободна от точной фиксации физической реальности. В отличие от кино «живой реальности», анимация всей своей эволюцией добивалась права на первенство в создании фантастического «персонажного мира», устремляясь в иные планы бытия — в область фантазии, вымысла, воображения, галлюцинации. Алексей Орлов назвал эти планы «тонкими планами», аналогичными тем, какие складывают измененные состояния сознания (расширенного сознания). Анимации как будто бы тесны рамки кино, она все время смотрит в сторону других изобразительных техник: каждый ее образец — это сложнейшая композиционно-смысловая система, мультипространство, творимое за счет использования различного сосуществования движений, жестов, фактур. Об анимации можно сказать: она отлично освоила законы постоянно действующего интерфейса, где интерфейс — место встречи или слияния двух или более систем, обозначение некоей границы их взаимодействия, перехода одной системы в другую.

Интерфейсность анимации за счет эстетизации «стыков» между фактурами, движениями, цветностями непосредственно предопределяет «протоплазменность» анимационного пространства. Даже самый жесткий рисунок традиционной анимации диснеевского фильма, считал Эйзенштейн, остается «протоплазменным» — стихийным, пребывающим в состоянии колебания между первичной протоплазмой и оформленным человеком (или животным). Это обеспечивает анимационному пространству некую изначальную «креативную независимость». Пространство как будто бы творится само по себе и сию минуту, на глазах у зрителя, по своим собственным законам. И в процессе создания в кино киберпространства этот принцип также становится доминирующим: оно предстает «самокреативным инвайронментом», «вибрирующей», фрактальной средой с эффектом трехмерного интерфейса. Онтология анимации во многом предопределила адекватность создания киберпространства посредством техники японских анимэ. Мир «Призрака в доспехах» Мамору Осии, «Совершенной грусти» Сатоси Кона и «Метрополиса» Ринтаро — это мир абсолютной амбивалентности: он одновременно детский и взрослый, реалистический и фантазмический, азиатский и западный, суперсовременный и архаический. Это настолько очевидно, что сегодня учиться законам анимэ и переносить их на почву игрового фильма считается верным путем к репрезентации киберпространства (что можно увидеть на примере той же «Матрицы»). К тому же через протоплазменность анимации можно оказывать влияние и на персонажную стратегию: «плазматический фактор» создает эффект парения фигур в пространстве, лишая тело гравитации, создавая ощущение легкого тела. В игровом кино подобное отсутствие гравитации не просто выразительный эффект, но и визуализация принципиально нового психофизического пребывания героя. Эффект путешествия героя в киберпространстве не может быть основан на натуральности его физических

свойств. Персонажи-амфибии — вот адекватные киберреальности герои (не случайно в конце 90-х, окончательно легитимизировавших в кинематографе идею киберпространства, актеры-тяжеловесы вроде Шварценеггера вышли из моды).

Создавая киберпространство в игровом фильме, авторы, как правило, используют законы анимации либо как аттракцион, либо для создания «аниматронного эффекта».

«Трон» отдает предпочтение аттракциону. Создатели фильма (в подобном случае и собственно режиссура, и работа авторов концептуального дизайна и мастеров эффектов одинаково важны) не просто закладывали в фабулу существование киберпространства как некоей дистопии в компьютере, но уже позволяли зрителям почувствовать фактурную разницу между «живой реальностью» (миром пользователей) и киберпространством (миром программ). Тем не менее обе реальности плотно смешиваются между собой, интерфейс между ними еще не прозрачен, жесток, а путешествие в киберпространство выглядит приключением, аттракционом, который в финале (с возвращением главного героя в мир обычных людей) приобретает статус аномалии. По такому же принципу будет в дальнейшем построен «Газонокосильщик», где киберпространство как «силиконовый мир» выглядит аномалией внутри «нормального» мира.

«Аниматронный эффект» позволяет говорить о прозрачном интерфейсе между био и техно и неожиданно обнаруживает точки соприкосновения двух описанных выше канонов репрезентации пространства — артизации и галлюцинаторики. Масштабный эксперимент подобного рода можно наблюдать в «Матрице», однако первый робкий подход к нему был сделан уже в «Джонни Мнемонике» — экранизации одноименного рассказа Уильяма Гибсона.

Гибсон лично переработал рассказ, а также приобщил Сида Мида к работе над концептуальным дизайном. В сравнении с рассказом фильм усложнен новыми линиями, отсылающими к другим произведениям фантаста. Действие происходит в четко означенном году — 2021-м, в Китае и в свободном городе Ньюарке, а дизайн (с его артизацией индустриального хлама) выглядит хоть и бледной, но тенью дизайна фильма Скотта. Визуальный образ этого будущего отчасти подсказан кинематографичным письмом Гибсона. Его бриколажные описания урбанистических постиндустриальных ландшафтов порой напоминают раскадровку, а цвет неона — главный цвет описания киберпространства. В фильме герои воюют друг с другом и в реальности, и в киберпространстве, потому, обозначая различие между реальным субъектом и его сетевым «призраком», Роберт Лонго прибегает к анимированным персонажам, похожим на героев из комиксов Heavy Metal. Однако выясняется, что попытка создать эффект «трехмерного интерфейса» (онтологической характеристики компьютерного киберпространства) отнюдь не обеспечивает ему право быть симуляцией реального бытия. Здесь еще не осознано гностическое измерение киберпространства как «высшей телесной реальности», способной обогатить путешествующего в нем опытом «бестелесности», наделить его другим, виртуальным телом.

«Джонни Мнемоник» продемонстрировал определенную тупиковость аттракционного способа репрезентации киберпространства, идеей которого кинематограф был охвачен вплоть до конца 90-х годов («Газонокосильщик» Брэтта Леонарда, «Хакеры» Йена Софтли, «Сеть» Ирвина Уинклера). В качестве одного из редких исключений можно назвать «Нирвану» Габриеле Сальватореса, в которой история о призраке в компьютере, мечтающем добраться до Реального, выйти из запрограммированной игры, выглядит как метафора положения субъекта электронной эпохи, вынужденного постоянно пробиваться сквозь многочисленные симуляционные матрицы. Здесь даже смерть героя не дает возможности «закрепить» Реальное, поскольку всё (включая жизнь программиста или его программы) — это фантазмы, игры в Игре, управляемые медиатором-зрителем. Нажми кнопку выключателя — и твой погасший монитор станет наконец искомым жестким интерфейсом.

«Нирвана» во многом предвосхитила «Матрицу», которая не только показала, что Голливуд сегодня расценивает киберпанковскую чувствительность как наиболее адекватную времени, но и поспособствовала перестановке в иерархии творцов фантастического кино. Несмотря на то что беби-бумеры от фантастики продолжают поставлять на кинорынок свои фильмы, сегодня можно точно ска-

зать, что не они являются творцами интеллектуальной моды. Вслед за Энди и Лэрри Вачовски, которые вот-вот выпустят два сиквела своего хита, появилась и постматричная «Лара Крофт», ожидается выход постматричного «Бэтмена», и даже гонконгский боец Джет Ли запал на «Матрицу», показав в фильме «Противостояние», каким следует быть Кину Ривзу в сценах боя. Показательно оригинальное название этого боевика Джеймса Вонга — The One, отсылающее к знаменитой фразе Морфеуса «He is the One», произнесенной после воскрешения Нео (Neo), имя которого является анаграммой числительного One.

Еще неизвестно, какой была бы «Матрица», не работай над ней мастер по

«Трон», режиссер Стивен Лисбергер

спецэффектам Джон Гаета, создатель принципиально нового алгоритма репрезентации киберпространства Flo-Mo[1]. Специально не задействуя альтернативные фактуры, спецэффекты фильма тем не менее создают эффект постоянно работающего интерфейса. Они преображают «натуру» по анимационным законам — препарируют ее до атомарного состояния, производят такую обработку изображения, которая выявляет не только его новые свойства, но и вмешивается в его онтологию. Конечно, деформация натуры, превращение натуры в материал всегда было уделом кинематографа. Но до появления компьютера даже в анимации не было таких грандиозных возможностей перемещаться на микроуровни обработки. К тому же в «Матрице» не просто осуществлялось преображение «видимого человека» и «видимой вещи» и не только использовалась вся палитра свойств этих «видимостей», здесь создавался эффект одновременного присутствия этих свойств (что и является действующим эффектом работающего интерфейса). Вспомним эпизод с воскрешением Нео. Герой воскресает, обретая новую матрицу жизни, прорывая замкнутость киберпространственного «бытия». Но как это доносит Гаета до зрителя: он расфазовывает движения героя, делает его тело невесомым, как будто бы «растелесниваєт» его в киберпространстве. Нео начинает действовать как агент «инобытия» (иной, победившей матрицы). Рядом с ним бывшие агенты теряются, выглядят менее совершенными и, что интересно, более человеческими.

Сравнивая «Матрицу» с «Джонни Мнемоником», можно отметить еще одно новшество: здесь стратегия физического места заместилась стратегией дислокации. В дигитальную эпоху эту тенденцию можно наблюдать во всех отрас-

[1] Описание этой технологии можно найти в статье А.Артюх «Метафизика красной таблетки» в «Искусстве кино», 1999, № 10. — *Прим. ред.*

лях визуального искусства. К примеру, Питер Вайбель отметил ее в компьютерной живописи и в современной архитектуре, назвав тенденцией «преодоления физических границ места, снятия места, дислокации, нелокализуемости, безsite-ности, безместности, атопичности, отрицания пространства». Вслед за медиакартинами и компьютерной архитектурой кинематограф также стремится к виртуальному, нематериальному пространству. «Матрица» демонстрирует неактуальность идеи «стабильных декораций»: в эпоху всеобщего виртуального триппинга они ушли в прошлое вместе с идеей двухмерного пространства, уступая место фрактальным изображениям, трехмерному иллюзионизму и идее прозрачного интерфейса. Собственно, за торжество подобного положения дел и ответствен кинематограф «киберпанковской чувствительности».

Проект революции в Сети

Аниматронный эффект представляется альтернативой аттракционному использованию анимации в игровом кинематографе. Благодаря этому эффекту актуализируется амбивалентность не только семиотического, но и синэстетического порядка. Он позволяет ввести прозрачный интерфейс между информационными, галлюцинаторными и психоделическими матрицами равно как и первичной реальностью. Но вот парадокс: овладение эффектом прозрачности подобного рода разводит «Матрицу» и киберпанк, еще подчиняющийся концепции жесткого интерфейса и Реального как субъектной первичной материи. В фантастике киберпанка эта первичная, пусть и разваливающаяся на глазах материя складывалась из гоми — будь то сырье для артефактов, органы для имплантации или структура ДНК. Говоря о «Матрице», мы оказываемся на поле посткиберпанковского дискурса, основанного на лакановском понимании Реального как чисто виртуального, «реально несуществующего» порядка бессубъективного исчисления — как своеобразной пустоты, которая может регулировать материальную и/или воображаемую «реальность».

Символично, что Нео начинает постижение Матрицы с красной таблетки, похожей на амфетамин. Герои «Матрицы» путешествуют по «реальностям» такими же путями, какие предоставляют своим пользователям наркотики: преодолевая любые фильтры, препятствия, устойчивые схемы сознания. Причем этот триппинг необратим, он расширяет сознание, позволяет то, чего не позволяет пустота «реальности» — не функционировать. Пользуясь образной системой Тимоти Лири, можно сказать, что виртуальный триппинг порождает к жизни амфибий из datмосферы — «существ с тройным мозгом», которые конструируют спиритуальные миры и автореальности, неподвластные репрессивной цивилизации. Иными словами, они способствуют утверждению «новой субъективности», обретают путь в видимый мир, получают возможность коммуникации с теми, кто вообще не знает фонетическо-буквенного языка. Они могут избирать любые имена: Тринити, Нео, Морфеус — но тем самым лишь намекнут на генезис и мифологию конструируемого ими автомира. Тем не менее срок их жизни и степень свободы будут зависеть от способности вовремя «вспоминать» об опыте человечества, вовремя включить защитное поле и огорошить «полипов», вовремя воскреснуть, подобно Христу, вовремя снять телефонную трубку и прорваться в другую матрицу. Иными словами, сила новых героев — в умении манипулировать битами информации, способности превратить оснащенный имплантантами мозг в дигитальный передатчик. Потому, к примеру, магистральный конфликт фильма братьев Вачовски основан не на физическом столкновении двух оппозиций информационной Вселенной (биологический мир, основанный на шифре ДНК, также входит в эту Вселенную), но прежде всего на борьбе концепций будущего Матрицы. Это фильм о войне политтехнологий, предлагаемых двумя субкультурами матрицы-мироздания (группой Морфеуса и группой Системы, временно контролирующей Матрицу, репрессивной как любая тоталитарная государственная машина, попирающая и права личности, и права на биологическое рождение). По сути, мы увидели первый фильм о революционной борьбе в киберпространстве, который мог бы называться и так: «Проект революции в Сети».

Азиатское кино, которое все активнее выходит на европейские экраны, было полновесно представлено на последнем Венецианском кинофестивале. Большая часть картин сделана режиссерами новой генерации, часто — дебютантами. Все фильмы, показанные в разных фестивальных программах, так или иначе отражают особенности современного восточного киномышления. Статья молодого украинского критика анализирует специфику этого мышления и, в частности, рассматривает способы драматургической и режиссерской организации непредсказуемого, «внемотивного» сюжета, сосредоточенного на выяснении причудливых, запутанных и напряженных отношений социума и героя, среды и тела, человека и пространства.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Дорога цветов

ВОСТОЧНОЕ КИНО В ВЕНЕЦИИ-2001: НОВЫЙ СОЦИАЛЬНЫЙ РАКУРС

«Брат», режиссер Ян Янмак

Против ожиданий Венецианская Мостра-58 обернулась топтанием по лабиринту изъезженных значений. Казалось, участники придерживаются неких правил коллективной безопасности. Необходимый угол риска обеспечили выходцы из континентальной Азии. Чтобы понять, как они это сделали, стоит начать с малого. С первого воспоминания — с гонконгской короткометражки «Автобус № 44» (номинация «Корто-кортиссимо»), снятой Дайан Эном на основе реальной истории.

Бандиты захватывают и грабят рейсовый автобус. При полнейшей безучастности пассажиров один из них насилует молодую водительницу. Единственного, кто пытается заступиться за девушку, вначале ранят преступники, затем униженная водительница выставляет из автобуса. Развязка оглушает: автобус № 44 — на дне пропасти, пассажиры вместе с жертвой изнасилования погибли,

свидетель тому — оставшийся в живых смельчак, выброшенный на дорогу. В жесткой ритмике фильма акцентируются два момента, два крупных плана. Первый — лицо насильника. Красавчик с огромными глазами, смотрит молча, вообще за весь фильм, кажется, не проронил слова. Собрал дань, почти покинул автобус, но... остановил взгляд на водительнице. Этот влажный взгляд — пауза палача, «коварная серебряная тучка» перед смерчем. Второй акцент подобного рода — лицо неудавшегося спасителя. Ему сообщают о крушении автобуса, и на его лице появляется странная полуулыбка. На этой усмешке фильм заканчивается.

«Автобус № 44», кстати, вполне достойный первой премии в своей категории, дает для дальнейшего анализа несколько важных положений.

Социальное — действенный, неизбежный компонент, однако сам социум (представитель власти, пассажиры автобуса, жители слободки на окраине мегаполиса, затерянного местечка и т.п.) и механизмы его моральной самозащиты подвергаются жесткой проверке. Инструмент такого рода обострений — сюжетная непредсказуемость; иногда складывается впечатление, что режиссер изначально принимает позу покорности перед сценаристом.

Тело — заложник социального, его зачастую фатальных воздействий. При столкновении с Другим (другими, социумом) тело страдает, его травмируют либо насилуют. Принципиальна всеобщая физическая уязвимость, никто не может быть до конца уверен в своей неприкосновенности. Потому нет победителей или побежденных, но есть наказанные, пострадавшие — таковы по преимуществу персонажи упоминаемых ниже корейских, китайских и гонконгских картин.

«Морская еда», режиссер Джу Вэнь

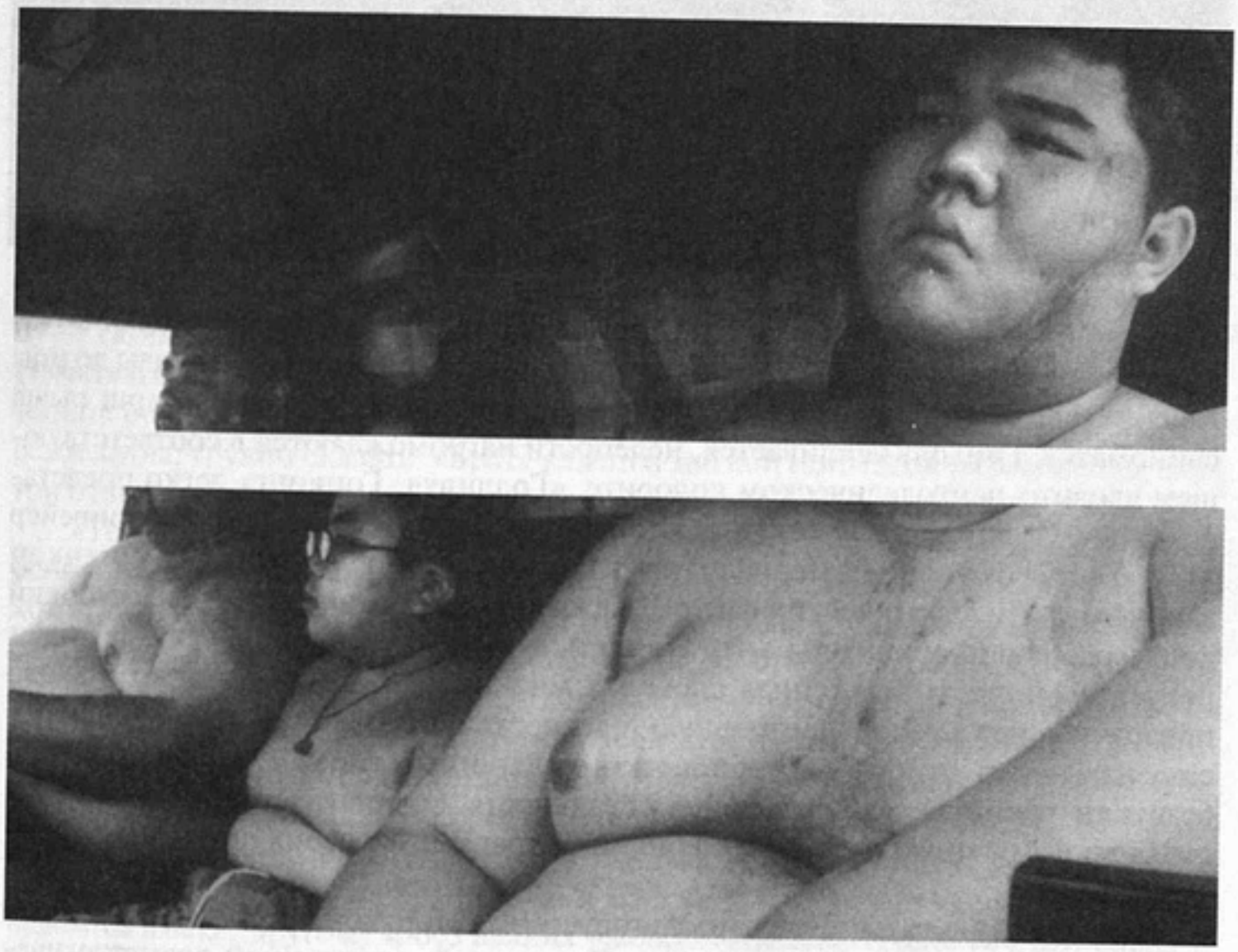
Тело также маскирует человека, служит сокрытию его побуждений. Мотивации поступков изначально неизвестны или представляются равноудаленными от подлинной причины; в каждом мотиве заложен потенциал неадекватности, рано или поздно активизируемый ходом событий.

Наконец важнейшее, непременное: постановка проблемы (свободы) выбора — от экзистенциального до политического — как проблемы пространственной. Поясню. Поскольку герой изначально лишен убежища, момент выбора осуществляется как акт пространственного перехода (сопровождаемого утратой комфорта во всех значениях), иными словами, пейзаж героя — это и есть его выбор, его бытийное «путешествие».

Без этих априорных положений трудно было бы приступить к дальнейшему

анализу восточного кино, широко представленного в Венеции. Далее можно будет убедиться, что названные смысловые и структурообразующие компоненты закономерны для всех азиатских режиссеров в той или иной степени.

Прием внезапного слома повествования доведен до виртуозности в дебюте гонконгца Джу Вэня «Морская еда» (конкурс «Кино сегодняшнего дня», специальный приз жюри). Девица Джан Сяумэй приезжает в заброшенный отель. Вот ей помогает открыть дверь косматый парень, сосед по этажу. Вот она обложилась горками белых пилюль — совершенно очевидно, что ничего хорошего в следующем эпизоде ждать не приходится. Однако она остается в живых, а вперед ногами выносят волосатого одиночку — неудачливого поэта. Отель, в который специально приезжают, чтобы покончить с собой, хорошо известен полиции. Один из полицейских, самоуверенный, болтливый здоровила Дэнь Дзяньо (острохарактерный Чжэн Тайшэн), начинает вытаскивать девицу из суицидального тупика, для зачина грубо овладев ею. Он потчует несчастную морепродуктами, ибо они придают жизни смысл, а сексу — остроту. Его жизнелюбие допускает любые, самые запрещенные приемы, мир становится кривым зеркалом его назойливого оптимизма. Удельный вес лжи растет — то Дэнь Дзяньо приходится разыскивать, как огромную ценность, мешок фальшивых денег, то оказывается, что лимузин, которым он гордится, взят напрокат. В окружении подделок Дэнь абсолютно уверен в своей игре, твердя все время другим: «Не играй со мной». Драма перерастает в комедию абсурда, достигающего вершины в нелепом убийстве Дэня — но ведь он сам и вложил пистолет в руки Джан Сяумэй. Раздается выстрел, которого никто не ждал, вслед за ним завершение, в которое никто не верит. Джан Сяумэй благополучно вернулась к старому ремеслу — на панели в Пекине. Похоже, она усвоила главную идею: смерть такая же фальшивка, как и жизнь. И потому спокойно расплачивается в рыбном ресторане поддельной купюрой, извлеченной из срамного места у подружки по ремеслу. Особое напряжение этим коллизиям придает и исполнение — минималистское, «догматическое» (оператор Лю Ёнгон). Всеобщий обман документируется подчеркнуто бесхитростно.



«Голливуд, Гонконг», режиссер Фрут Чан

В целом «Морская еда» заставляет вспомнить сценарный принцип неореализма: фабула как соединение внешне случайных, на деле же тщательно продуманных поворотов. Истина о каждом из героев добывается именно в подобном слаломе положений. Сходной рецептуры придерживается еще один гонконг-

ский режиссер Фрут Чан в своем «Голливуде, Гонконге» (полнометражный конкурс). Однако здесь результат принципиально иной. Там, где у Джу Вэня сцепление парадоксов (рефлексия), у Фрута Чана — монтаж аттракционов (эскапизм). Корыстная красотка сводит с ума семейство толстых мясников. Су-

«Тайное голосование», режиссер Бабак Паджами

«Свадьба в сезон дождей», режиссер Мира Наир

масшествия тут вообще хватает на всех. Кому-то по ошибке отрубают руку. У мясников убегает свинья, а потом возвращается, расписанная с головы до ног. Мясник-папа случайно убил служанку и перемолол ее на фарш. Фарш съела свиноматка. Гиньоль усиливается, нелепости нагромождаются в соответствующем ядовито-психоделическом колорите. «Голливуд, Гонконг» легко представить расчлененным на эффектные клипы и запущенным на эфирный конвейер MTV. Гостья из отеля и материализуется как порождение Интернета, чертенком выпрыгивает из эротических сайтов. Каждая новая эскапада длит неглубокий кошмар. Дворцы и хижины — то есть шикарный отель «Голливуд», где живет искусительница, и загаженная слободка мясников, — соседствуя, одинаково призрачны, невзирая на чрезмерную телесность обитателей. В этих «Деликатесах» навыворот действуют марионетки, балаганные типажи — три толстяка, безрукий растяпа, девочка-убийца. Реальность Голливуда, накладываясь на столь же фантомную реальность Гонконга, травмирует своих двухмерных обитателей.

Как ни удивительно, между «Автобусом», «Морской едой», «Голливудом, Гонконгом» прослеживается родство. При четкой, отлаженной драматургической основе слово подчинено требованиям целесообразности; персонажи не то чтобы молчаливы, у них просто не возникает надобности говорить. Означивание передоверяется визуально конкретным образам. Гонконгский стиль чуждается лишних слов и не проговаривает то, что можно показать, продемонстрировать.

Продвижение в глубь материка меняет картину. «Брат» дебютантки Ян Янмак (Китай, программа «Неделя кинокритики») медлителен и протяжен, как добротная реалистическая проза. А Мин (Там Гуомин), юноша из Гонконга, едет через всю страну, в Тибет, в поисках своего старшего непутевого брата. Выбор маршрута между двумя центрами напряжения в сегодняшней КНР примечателен сам по себе. Нежелательные ассоциации, связанные со спорной территорией, опущены, зато в прологе звучит закадровая проповедь о мудрости компартии, давшей возможность китайцам почувствовать себя единой нацией. Но кино все же не об интегральном национализме, а о поиске родственных связей. Герой

прибывает в далекий предгорный городок. Там он воссоздает образ так и не найденного брата — в отражениях, посредством старых фото и чужих воспоминаний. В финале ему в руки ляжет настоящий дар - карта, где отмечены города, когда-либо братом увиденные. Вся страна перед ним, и Мин отправляется в

«Адрес неизвестен», режиссер Ким Ки Дук

путь, скорее, чтобы найти не просто семью, но народ, доселе неведомый ему. Память о близком сменяется любовью к дальним, узнаванием своей вновь обретенной родины. Приемлем ли такой акцент для «шестого поколения» китайской режиссуры, трудно сказать. «Брат» кажется мягкой попыткой разместиться внутри отцовской традиции, не задевая при этом ничьи идеологические раны.

«Тайное голосование» Бабака Паджами (Иран, приз за лучшую режиссуру в основном конкурсе) непрямо отвечает «Брату». Активистка из избирательной комиссии, заброшенная в далекую островную провинцию в день выборов, дабы собрать голоса местных жителей, познает на собственном опыте, сколь непросто привить традиционную модель демократии к патриархальным порядкам. Ее странствие по острову — это почти археологическое исследование, прохождение разновременных слоев цивилизации, вплоть до глубокого средневековья. Пестрота, немыслимая для Европы, в порядке вещей среди каспийской глухомани — местечковые интеллектуалы занимаются джоггингом по соседству с женщинами, скрытыми паранджами и масками. Кто-то вообще говорит на неведомом языке, другому и без всяких выборов хорошо. Очень точный образ — бородатый «иранский Кулибин», борец за альтернативные источники электроэнергии, устроивший в пустыне целый луна-парк с постоянно включенным светофором; однако в бюллетень он вписывает своего кандидата номер один — Аллаха. Паджами плетет свой ковер из плавного движения, далеких и медлительных фигур, облаков пыли и морского прибоя. Ничто не может нарушить эту пустынную гармонию. В целом «Тайное голосование» напоминает кино времен перестройки, правда, лишенное ниспровергательского неистовства. Традиционные ценности подвергаются не ревизии, но деликатному сопоставлению с более современными установлениями. Нынешние персы хороши такими, какие есть. И они на самом деле голосуют за себя, за человеческие связи. Потому и солдат, сопровождавший столичную даму весь хлопотный день, пишет в бюллетене ее имя. Лучшее завершение трудно придумать.

Об индийской «Свадьбе в сезон дождей», получившей «Золотого льва», можно писать много или же не писать вовсе — в любом случае, хоть убейте, к

азиатскому кино отнести ее невозможно. Попытаюсь уложиться в несколько строк. У Миры Наир («Салам, Бомбей», «Кама-Сутра») вышла семейная сага, в меру красочная, достаточно трогательная, что важно, англоязычная. Части мелодраматического механизма подогнаны очень ладно, для остроты прорисована линия педофилии. Хэппи энд тоже обеспечен. Однако Наир, как представляется, своей целью видит «Оскар», отсюда и эта прививка ярко окрашенного ориентализма к европейской семейной саге. Не самый страшный грех. «Свадьба в сезон дождей» плоха тем, что хороша для всех. Она профессионально воспроизводит ту Индию, в которой тоже женятся, играют в гольф, занимают деньги на свадьбу дочери. Прирученный Индостан, мурлыкающий на вашем коврике. Витальная энергия восточных образов здесь неуместна, поскольку не праздничная. Будни обнажают и шокируют. Будни чреваты правдой. Той правды, которой одержим, скажем, кореец Ким Ки Дук, невозможно добиться, не причинив боль. Его новая лента «Адрес неизвестен» буквально прорезала конкурс жутковатым, инстинктивным ощущением плотского как проклятия — в этом отозвалась жестокость «Острова».

В «Адресе» драки, изнасилование, попытки убийства и удавшиеся самоубийства остаются самой верной реакцией жителей маленького городка на все, что им навязывает судьба. Одно из орудий судьбы — чуждая и полная соблазнов американская военная база за городской чертой. От ее незримого присутствия повседневная, безнадежная рутина жизни в местечке двоится, сдабривается отчаянными грезами. Скрыть ничего нельзя, приватная территория просматривается насквозь. Старик ветеран хочет получить медаль за давние боевые заслуги. Его безответный отпрыск Чжихум (Ким Ён Мин) мечтает о взаимности с юной соседкой Юнок (Бан Мин Юн), а та жаждет любой ценой вернуть себе зрение,

«Остров цветов», режиссер Сон Иль Гон

«Автобус № 44», режиссер Дайан Эн

частично потерянное в результате несчастного случая. Чан Гук (великолепная роль Ян Дон Куна), незаконный сын американского солдата, помощник на собачьей бойне, пытается найти нормальную работу. Его мать все пишет и пишет письма в далекую Америку, ищет давнего и незабытого возлюбленного, но в ответ получает стандартное: «адрес неизвестен». Хрупкий баланс любви и ненависти то и дело нарушается. «Местечковые» склоки исподволь перерастают в трагедию. Рано или поздно все заканчивается несколькими смертями и увечьями, а долгожданное письмо из Америки приходит слишком поздно. Для каждого так или иначе наступает момент не истины, а взрыва изнутри, взрыва с невыно-

симыми последствиями. И тогда смиренный мальчишка становится психопатичным душителем, его возлюбленная сознательно лишает себя зрения, а Чан Гук совершает смертельный кульбит головой в грязь.

Несуразность положений — лицо гнева. Ким Ки Дук в одном из интервью говорил о гневе, накопившемся в душах корейцев. В его фильме гнев корейцев обращается на них самих, адрес неизвестен, потому что адресат где-то здесь — среди своих, внутри каждого. Земля же бесплодна, и живет на ней народ одиночек. Ким Ки Дук далек от того, чтобы ставить диагноз, он просто доводит человеческое несчастье до предельной концентрации и замыкает электроды. Этого ему достаточно.

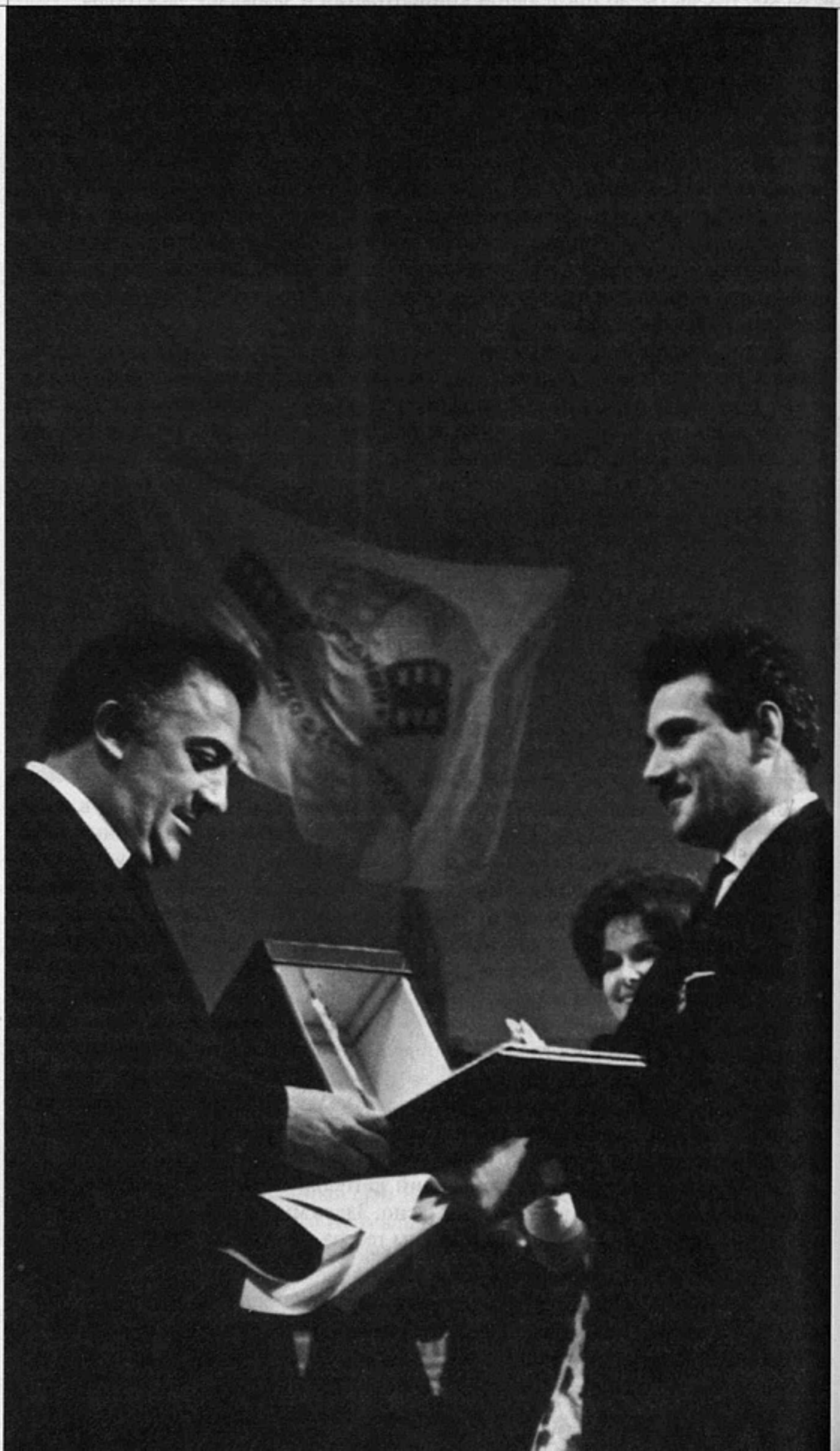
Для Сон Иль Гона, постановщика корейско-французского «Острова цветов» (программа «Кино сегодняшнего дня», приз молодежного жюри), такой исход, напротив, слишком прост. Сон Иль Гон, в свои тридцать успевший закончить киношколу в Лодзи и получить Гран-при жюри в Канне за короткометражку «Пикник», начинает там, где у Ким Ки Дука все обрывается. Три женщины, каждая со своей бедой, стремятся попасть на благословенный Остров цветов, на котором все несчастья уходят, забываются. Их дорога — еще и внутреннее движение, мытарства разбитых сердец. Они сталкиваются со столь же бесприютными натурами. Таковы диковатый водитель автобуса, который едет куда хочет, или музыканты-гомосексуалисты, из последних сил пытающиеся удержать уходящую страсть.

Зрелое сочетание самых различных приемов (от прыгающей камеры до роскошных постановочных съемок), музыкально проработанные «партии» персонажей призваны передать высокий этический смысл странствия. Страдания здесь подлинные. У одной из путешественниц, певицы, рак горла, и дилемма очень простая — либо удаление языка с частью гортани, либо небытие. Она выбирает последнее, то есть путешествие. Ее спутницы, маленькая потаскушка и бесприютная домохозяйка, надеются наладить собственную, вдребезги разбитую, жизнь. Сон Иль Гон находит нечто, что соединяет замерзшие души: землю обетованную. Остров цветов оказывается прозаическим клочком суши с пристанью и подъемными кранами. На стреле одного из них певица — в лодке! — поднимается к ненастному небу, а после падает в сновидение. Если где-то есть реестр сцен самоубийства в кино, то эта достойна первого места. Оставшиеся в живых возвращаются на материк, в жизнь, которая уже никогда не будет такой, как прежде. Возможно, в том и есть выход из земной юдоли — кино, похожее на сон, отпечатанное на пленке воспоминание об обретенном рае... И все же, по большому счету, дебют Сон Иль Гона ставит главный вопрос азиатского кино, обозначенный мною вначале: о пространстве героя.

Внутренний разлад, неадекватность, достигнув крайней степени, в конце концов выплескивается наружу — едва ли не каждого героя увиденных мною фильмов можно назвать невменяемым. Там, где предполагается структура «вопрос — ответ», раздается крик, где до́лжно звучать крику — зияет рана. Важно понять это. Не насилие, а именно страдающая плоть несет послание восточной школы. Когда же конфликт значительно смягчен (имею в виду «Тайное голосование» и «Свадьбу в сезон дождей», и любопытно, что именно они получили основные награды), об исключении говорить не приходится. Линия напряжения в любом случае проходит между плотским и социальным. Повторюсь, уже не требования морали, а просто присутствие социума как такового травмирует тело персонажа. Потому и герои азиатских фильмов не воинственные, особенно беззащитные, бескожие, что ли, чем парадоксально напоминают персонажей русской классики. Раскольниковы без казуистики и топора. Они всегда на виду: пространство выбора в азиатском кино театрально по сути.

Это театр особого рода. Рассекающий зрительный зал узкий помост, по которому следует идти на сцену. Здесь опасно. Здесь много посторонних глаз. Это испытание для идущих, дорога за пределы театра, за пределы бытия.

Это — дорога цветов.



Григорий Чухрай вручает Федерико Феллини Гран-при Московского международного кинофестиваля. 1963

В историю отечественного и мирового кино Григорий Наумович Чухрай вошел еще при жизни и стал одним из тех подлинных классиков экрана, кинематографические достижения которых ни у кого не вызывают сомнения. Но Чухрай был не только выдающимся художником, но и потрясающим заступником других художников, о чем известно гораздо меньше, поскольку он не любил афишировать свои добрые дела.

Сегодня, когда Григория Наумовича не стало, мы хотим вспомнить об этих его делах и о том, какую роль он сыграл в утверждении достоинства кино как искусства, в освобождении искусства от идеологического диктата.

То, что было на виду — работа Чухрая в знаменитой Экспериментальной студии «Мосфильма» или его легендарная борьба с ЦК КПСС за вручение главного приза ММКФ фильму Федерико Феллини «8$^{1}/_{2}$», — уже вошло в анналы. Но многое из того, что сделал Чухрай для других, до сих пор остается достоянием частных архивов и личной памяти.

В этом номере мы публикуем так и не увидевшее свет интервью Чухрая в поддержку «Андрея Рублева», предоставленное Георгием Капраловым, и короткое воспоминание Майи Туровской. Подборку мы решили также сопроводить фрагментами рецензий, написанных сегодняшними третьекурсниками киноведческого факультета ВГИКа, на самый знаменитый фильм Чухрая «Баллада о солдате».

Оказывается, картина по-прежнему актуальна. Правда, в начале 60-х, когда «Балладу» увидели первые зрители, трудно было представить себе, как изменится ее восприятие через сорок лет.

ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ:

«Не надо защищать русский народ от Тарковского»

Интервью Григория Чухрая, публикуемое ниже во фрагментах, пролежало в моем архиве более тридцати лет. Я вспомнил о нем на похоронах Григория Наумовича. И сел за расшифровку. Мне показалось, что его монолог в защиту опального художника, его права на субъективизм, на свою, авторскую трактовку исторических событий, монолог, произнесенный в момент резкого усиления цензурного давления в стране, сохранил свой искренний пафос по сей день. В устной рецензии на картину коллеги, Г.Чухрай формулирует собственные творческие принципы. Бросается в глаза, как далеки они от соцреализма, от нормативной эстетики как таковой. Сказанное прежде всего портретирует личность автора «Сорок первого» и «Баллады о солдате». Говоря о фильме «Андрей Рублев», о Тарковском, Чухрай говорит и о себе.

Несколько слов об обстоятельствах, предшествующих интервью.

В декабре 1967 года мне (я работал тогда заместителем заведующего отделом литературы и искусства в «Правде») удалось получить в Госкино для закрытого просмотра в редакции опальную картину Андрея Тарковского «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею»). К тому времени я уже видел фильм на семинаре критиков в Болшево, уже успел поучаствовать в дискуссии о нем, настолько бурной, что мы решили проголосовать по шестибалльной системе. Несколько человек поставили парадоксальную оценку: 6/2, то есть «плохой шедевр». Но все же сообщество сошлось на том, что фильм — огромное событие. Всех волновало, что картину не выпускают в прокат и выламывают руки автору, требуя поправок.

Мои попытки вытащить картину для просмотра получали категорический отказ. В конце концов под строгое обязательство, что за пределами редакции никто о показе не узнает, а в зал будут допущены только члены редколлегии, я «Рублева» получил. Ограничительные условия показа не выполнил, и наш вместительный кинозал был переполнен. Теперь споры, и нешуточные, разгорелись в редакционном коллективе. Я убеждал главного редактора Михаила Васильевича Зимянина (а порой его удавалось в чем-то переубедить), что «Андрей Рублев» — выдающееся произведение, хотя о некоторых художественных решениях можно спорить. А он стоял на своем, утверждая, что фильм унижает русский народ, показывая его в грязи и покорности, а не в героической борьбе с татаро-монголами.

В мае 1969 года я работал в жюри ФИПРЕССИ на Международном кинофестивале в Канне. Не буду здесь пересказывать почти детективную историю о том, как в конкурс этого фестиваля попал «Андрей Рублев», она достаточно широко известна. Интрига вокруг фильма развивалась по-советски абсурдно. По требованию советской стороны картина была снята с конкурса уже после открытия фестиваля. Однако французский продюсер и дистрибьютор Алекс Москович, хотя ему было обещано возмещение всех затрат и убытков, отказался вернуть фильм представителям «Совэкспортфильма» и показал его в Канне в одном из городских кинотеатров. И мы отдали «Андрею Рублеву» приз ФИПРЕССИ, использовав право международного жюри кинопрессы отмечать любую новую картину независимо от ее участия или неучастия в фестивальных программах. Благодаря этой награде фильм вырвался из советской цензурной клетки и полетел по мировым экранам.

Однако на родине картина прочно лежала на полке. Пытаясь переломить ситуацию, я отправился к Григорию Наумовичу Чухраю с просьбой дать развернутое интервью в поддержку Тарковского и его фильма. Авторитет Чухрая был высок, киновласть к его мнению прислушивалась, и я надеялся, что его слово если не переубедит, то хотя бы смягчит партцензоров.

Мое сообщение, что у меня «есть Чухрай», в редакции, как говорится, «приняли к сведению». Интервью, записанное на аудиокассету, осталось невостребовано.

Георгий Капралов

Есть расхожая точка зрения, что искусство отражает мир и должно показывать его объективно. На этом фундаменте выросло требование отражать «типические обстоятельства» и «типические характеры». Индивидуальность художника, его авторский взгляд выводятся за скобки. При этом ссылаются на Белинского и прочие авторитеты.

Но вся история искусств свидетельствует об обратном. Все лучшее, что создано в культуре, в том числе и в кино, отличалось субъективностью авторского взгляда. Художник всегда выражает личное отношение к миру. В этом и заключается ценность его произведения.

Личность художника для читателя, зрителя очень важна. Мы читаем не просто «Евгения Онегина», «Героя нашего времени», «Анну Каренину», а творения Пушкина, Лермонтова, Толстого. Предположим, что все они влюблены в одну женщину и пишут о ней. И это будут три совершенно разных портрета. Через индивидуальные особенности стиля, присущие конкретному художнику, проявляется неповторимая личность автора.

В свое время я посетил экспозицию Дрезденской галереи в Московском музее изящных искусств. Я пришел посмотреть «Сикстинскую Мадонну». Но прежде я прошел через анфиладу залов и увидел множество изображений Пресвятой Девы. И ни одно не было похоже на другие. Один художник видел Мадонну женщиной полнокровной и благодатной, как дарующая плоды земля. Другого волновал младенец-мудрец. Третий воссоздавал атмосферу гармонии и любви между матерью и сыном. И вдруг я увидел ее, Мадонну Рафаэля. Простая женщина несет своего сына навстречу людям, несет его на муки. У меня мурашки побежали по коже, настолько сильно ощутил я волнение художника, его эмоции, его мысли, овеществленные в его творении.

Тарковский показывает русский XIV век, время Андрея Рублева, как страшное, жестокое, вздыбленное. Он показывает нищую, раздираемую проти-

воречиями Россию. В таких драматических обстоятельствах, по Тарковскому, шел процесс рождения нации.

Поборники «объективного отражения» возмущены: «Разве такая была Россия? Россия — наша гордость, символ народного величия. Вы мне изобразите эту красивую Россию. Вы мне покажите русских людей — какие они благообразные. А вы показываете мне дикость, зверство, казни. Мне это неприятно».

Мало ли что вам неприятно, будто говорит Тарковский, я не собираюсь вас ублажать. Если вы человек думающий, то, может быть, вам будет небезынтересно узнать, как в хаосе средневековья, в дикости и злобе междоусобиц рождалась русская нация, складывались лучшие, благороднейшие ее черты. Рождалось национальное самосознание. Да, лилась кровь. Но разве ребенок рождается не в крови и муках матери?

Если бы я снимал эту картину, скорее всего, я сделал бы ее иначе. По-своему. Но я понимаю замысел Тарковского и разделяю его. Он сделал жестокую картину. В ней немало кровавых, едва ли не до натурализма жестоких сцен. Но они необходимы, художественно оправданны. Кровь и ужасы у Тарковского не самоцель, это стилистика, вне которой невозможно выразить идею фильма. Сцены эти имеют не только идейную, но и эстетическую нагрузку. В искусстве вообще нельзя сказать, что хорошо, что плохо, безотносительно к целому произведения. К целому его формы и содержания.

Образ народа в картине прекрасен. А время — жестокое и безобразное. Некоторые критики фильма путают образ народа и образ времени. Они полагают, что если время изображено жестоким, кровавым, не знающим пощады, то это позорит русский народ. Неправда. Тарковский показал народ с уважением и с огромной верой в него. Однако не сусально, не идиллически. В этом я вижу мужество художника, его зрелость.

Противники фильма утверждают, что после Куликовской битвы народ, мол, стал уже другим. Во-первых, никто не знает, каким это «другим». Во-вторых, мне вообще непонятна подобная псевдопатриотическая постановка вопроса. Важно, что сказал о народе Тарковский. А он утверждает, что люди XIV века в России, растоптанные набегами татар, измученные враждой и междоусобицами князей, в нищете живущие, неграмотные и темные, эти люди сполна обладали творческим духом.

Вера в талантливость русского народа пронизывает буквально всю картину. Уже в первых кадрах мы видим, как взлетает мужик. Он тянется к небу и, сам не веря, что мечта его свершилась, от восторга вопит во всю ивановскую: «Летю, летю!»

Незабываем эпизод отливки колокола. Это победа народного гения над обстоятельствами, добытая в тяжелейшем труде и творческом горении. С какой любовью, с каким размахом поставлен этот эпизод! Вот она, истинная Россия! Пусть это голодная страна, оскорбленная захватчиками. Но здесь, на этой земле, в монастырской глуши поднялся Андрей Рублев — плод русского духа. Удивительная, непонятная, парадоксальная личность...

Тарковский глубоко чувствует душу нашего народа. А те, кому не дано это понять, всегда хотели, чтобы русский мужик был похож на благопристойного немца. Они-то и оскорбляются, что иной мужик в фильме нечисто одет. Не надо защищать народ от Тарковского.

Мы любили его...

...Говорить о Грише Чухрае трудно, потому что, я думаю, все скажут о нем нечто похожее. Если можно представить себе «положительный образ советского человека», то это как раз Гриша. Он пришел заслуженным человеком с войны, о которой тогда еще никому не приходило в голову сказать, что лучше бы пиво, чем победа, потому что все еще помнили, что такое нацизм. Он не почивал на многочисленных лаврах и не стал бонзой, хотя имел для этого больше оснований, чем кто-либо из его поколения. Он не страдал «вождизмом», хотя его Экспериментальная студия была первой попыткой рационализировать и сделать свободнее громоздкое советское кинопроизводство (по которому многие нынче испытывают ностальгию). Он не вложил жизнь в создание личной «материальной базы», хотя плохие времена подстерегали и его.

Может показаться странным, что «положительный образ» складывается преимущественно из «не». Но, увы, жизнь учит нас, что самое трудное — «не отступаться от лица».

Если «Сорок первый» (отлично, кстати, снятый Урусевским) был свежим глотком, то «Баллада о солдате» (в разрешительном удостоверении стояло, помнится, что-то вроде «для показа в частях Советской Армии») была действительно первой из картин отечественной «новой волны», обошла мир и вернулась, принеся авторам (не забыть Валю Ежова) первые, еще не скомпрометированные награды. Мы любили это кино, да, мы его любили, потому что пережили большую войну (в смысле остались в живых) и еще помнили, чего это стоило. Это чистый фильм, как чистым и даже наивным был и его режиссер. Кстати, и красивым.

Я, естественно, встречалась с Гришей во всяких «кинематографических» местах — на «Мосфильме», в Союзе и даже сидела у него в Экспериментальной студии в редколлегии, которая, в отличие от всех редколлегий, была сменной, но, как и в других объединениях, чисто совещательной. Это были интересные и порою бурные заседания, потому что, повторяю, Гриша никогда не держал себя мэтром и коллегия была для него испытательным полигоном. Но что я помню отдельно от прочего — это приходы Гриши на наши просмотры во время работы над «Обыкновенным фашизмом». Ведь отсматривая отобранный группой материал и делая первые попытки его сложить, Михаил Ильич Ромм сомневался, будет ли эта работа интересна зрителю, тем более что он не раз слышал от окружающих, что зря взялся за документальный фильм. В своем отечестве, как известно, нет пророка, поэтому ни многочисленная группа, ни мы с Юрой Ханютиным дать ему уверенность не могли. Однажды, когда мы, как всегда, собрались в нашем зале № 17, он сказал что-то вроде: «Вот сегодня мы поглядим, стоило ли затевать это все. Я позвал одного человека поглядеть». И в зал вошел Гриша. Он был нашим самым первым зрителем со стороны, как теперь сказали бы, «экспертом». Надо заметить, волновались все. Ромм кратко пояснял, о чем идет речь в том или ином фрагменте (кстати, именно тогда у нас с Юрой родилась идея его закадрового текста). Гриша вышел с большими глазами и со словами, что материал потрясающий и что он просит разрешить ему и впредь смотреть новые фрагменты.

Он, действительно, приходил время от времени, был, как никто другой, чуток — это был «его» материал, — как никто, оставался нашим «болельщиком», и сам факт его приходов всегда был для М.И. надежной экспертизой.

За это моя ему специальная признательность. Его глаза после просмотров были для нас красноречивее всех рецензий.

Взгляд из XXI века

«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»

«Баллада о солдате»

Появление фильма, подобного «Балладе о солдате», в современном отечественном кинематографе вряд ли возможно. Это раньше каждая вторая рецензия на фильм Чухрая радостно провозглашала: «Человек добр!» — и люди искренне верили в это. А сегодня в нашем кино даже князь Мышкин с его максимой «Красота спасет мир!» в интерпретации Р.Качанова превращается в идиота клинического. Алешу Скворцова того и гляди назовут дурачком, как некогда одного из героев Лескова. Вера в человека из нашей жизни ушла, исчезла — так в свое время исчез герой-праведник со страниц светской литературы. То, что казалось былью тогда, в начале 60-х, из нынешнего дня смотрится, как сказка.

Анастасия Владимирова

Время безжалостно прежде всего к пафосу — моменту наибольшего обнажения авторской мысли, моменту откровения, моменту катарсиса. Даже искренний, выстраданный пафос — лишь потускневший звук старых литавр. Катарсиса больше не существует. Внутренний барьер привычного восприятия кинозрелища прочно защищает меня, нас от прямого эмоционального воздействия произведения, когда-то будоражившего чувства зрителей.

«Баллада о солдате» была и остается шедевром, но фильм не задевает за живое. Устарела сама поэтика кинематографа оттепели. Поэтика, полная внутренней силы и желания изменений, полная боли и воспоминаний о недавней войне.

Мы живем в другое время. Мне понятен пафос парадов Победы, но я не плачу на могиле Неизвестного солдата. Это так. И как человек своего времени лишь холодно считываю страстный посыл художника. Война страшна и ужасна, война судьбоносна. Хорошо, что она позади. А точнее, ни хорошо, ни плохо, а так оно и есть.

Андрей Щиголев

«Баллада о солдате»

...А смог бы он жить в реальности, герой Чухрая? Вряд ли. Алеша Скворцов — идеальный тип рыцаря без страха и упрека, с завышенными нравственными критериями. Обыденную жизнь он не очень-то и знает. Он выше ее, потому что существует в ряду абстрактных понятий — Мать, Девушка, Война, Долг, Дружба. Каждому человеку он раскрывается весь, во всей невозможности своих абсолютных установок.

И сама «Баллада» — набор универсальных категорий, которые надо отстаивать не только в экстремальной ситуации войны, но и в обычной, нормальной жизни (возможно, с еще большим упорством и натиском). Наши будни стали так походить на войну... Но не на ту священную, освободительную, а на войну за существование. И картину сейчас смотришь как напоминание об уже почти исчезнувших понятиях — о доброте, о морали, о помощи ближнему.

Фильм содержательно бесконечен благодаря высокой степени обобщения. Он обращен к вечности. И в этом закругленном, вечном пространстве существует универсальный тип ищущего молодого человека, который на самом деле уже нашел себя, но только не знает об этом.

Мария Безенкова

О.СУРКОВА

Хроники Тарковского. «Солярис»

ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ С КОММЕНТАРИЯМИ

4 апреля Андрею Тарковскому исполнилось бы 70 лет

На съемках фильма «Солярис». На переднем плане В.Дворжецкий

К сожалению, записи, которые я делала в процессе более чем пятнадцатилетнего общения с Андреем Тарковским, не носят систематического характера. На съемочной площадке мне приходилось бывать время от времени. И тем не менее мне удалось записать что-то из того, чему я была свидетелем, когда, вырываясь из своих жизненных обстоятельств, прибегала туда, где, по моему глубокому убеждению, творилось высокое искусство, — на площадку к Андрею Тарковскому.

Съемки «Соляриса» не были просто работой над какой-то очередной картиной — им предшествовал самый тяжелый период в жизни Андрея Тарковского после запрещения «Андрея Рублева». Пять лет безработицы! Можно себе представить, с каким внутренним трепетом все мы ожидали начала съемок!

Первый день съемок. 9 марта 1971 года

В павильоне «Мосфильма» выстроена декорация зала заседаний, в котором крупнейшие ученые мира должны обсуждать проблемы планеты Солярис. Сегодня должны снимать выступление Бертона, которого играет Владислав Дворжецкий.

Тарковский очень суеверен: перед съемками первого кадра будущего фильма традиционно разбивается бутылка шампанского. В первом кадре снимается настоящий американский журналист, завсегдатай московских салонов[1].

А вот и первый перерыв на тридцать минут!

Дворжецкий что-то судорожно записывает, кажется, какие-то куски текста роли. Андрей это замечает, подозревает, что текст роли плохо выучен, выражает свое неудовольствие Маше Чугуновой, постоянному ассистенту Тарковского по актерам, а та защищает своего подопечного: «Андрей Арсеньевич, Дворжецкий прекрасно знает свою роль, но он очень волнуется, вот и переписывает».

Первый кадр у Тарковского после стольких лет — это что-то да значит! На площадке полно народу. Событие! Настоящее событие на студии! Я даже решаюсь сказать Андрею: «Поздравляю! Сегодня необычный день!» И получаю в ответ: «Да нет, вроде бы обычный, будничный». Но лукавая улыбка и резкое движение головой выдают огромное возбуждение.

Начинаются съемки. Изменена точка зрения камеры. В центре съемочной площадки Андрей объясняет исполнителям их задачи: что, кому, куда... Просит припудрить лысину оператору-американцу, чтобы она не сияла в кадре. По площадке несутся его указания: «Уберите у Влада (Бертона — Дворжецкого. — *О.С.*) воду, я ее специально убрал, потому что весь его проход по залу строится на том, что он идет за водой. Будьте уж повнимательнее!»

Тарковский необычайно ценит достоверность деталей в кадре, тем более достоверность персонажей — не случайно он всегда настаивал на том, чтобы искать исполнителей по принципу максимально более полного совпадения актера и персонажа. Поэтому на эпизод международного симпозиума приглашены настоящие иностранцы — ради все той же типажной достоверности. Но на столе заседаний расставлены привычные бутылки с «Боржоми». И это не случайно, хотя действие картины происходит в далеком будущем. Однако принципиальная установка режиссера на этом фильме — не отвлекать внимание зрителей реквизитом и специальными атрибутами, обычно используемыми на съемках так называемой «научной фантастики».

Пробы Аллы Демидовой на роль Хари

Тарковский объясняет Демидовой ее исполнительскую задачу: «Алла Сергеевна, вы понимаете, что Крис вас не любит, но тем не менее ему важны ваши отношения. Хари умная, а Крис – истерик. Она допускает, она согласна с тем, что Крис ее не любит, чтобы сейчас же извинить его...»

Это постоянная тема Тарковского: взаимоотношения между мужчиной и женщиной. Женщина должна любить мужчину бескорыстно, понимать все его слабости и прощать их. О такой спутнице жизни Тарковский мечтал всю жизнь, часто, как мне кажется, не понимая и идеализируя реальность... В период своего романа с Ларисой он часто говорил о том, что одно из его любимых стихотворений Пастернака — «Свидание», и с особым смыслом читал следующие строки: «...и в нем навек засело смиренье этих черт», кажется, всерьез полагая, что они характеризуют его будущую жену.

Демидова взвинчена, но, как она сама говорит, «моторно, от головы»... Мне кажется, что она ведет сцену чрезвычайно логично, последовательно, собранно. Однако вот реакция Тарковского: «Все, что вы сейчас делаете... нельзя ли теперь все это зашифровать?.. Спрятать логику, чтобы возникла органичность...» Демидова просит помочь ей, изменить мизансцену: «Может быть, я могу тогда не раскланиваться с Сарториусом? А то возникает определенный ритм, вынуждающий меня к объяснению... Все логика, лезет логика! — восклицает она в отчаянии. — Почему?»

Тарковский пытается объяснить: «Потому что вы нападаете, а не защищаетесь. Вы агрессивны. Под все ваше поведение должна быть подложена какая-то неловкость. Хари ощущает эту неловкость: ведь ею каждую минуту могут пренебречь, просто выгнать вон».

---

[1] Позднее он был выслан из Москвы как «американский шпион», а кадры с ним, кажется, вырезали.

И последнее наставление, прежде чем включить мотор: «Все должно быть более болезненно, напряжено изнутри. Словом, действуйте как хотите, но только учтите, что мы все видим, все замечаем».

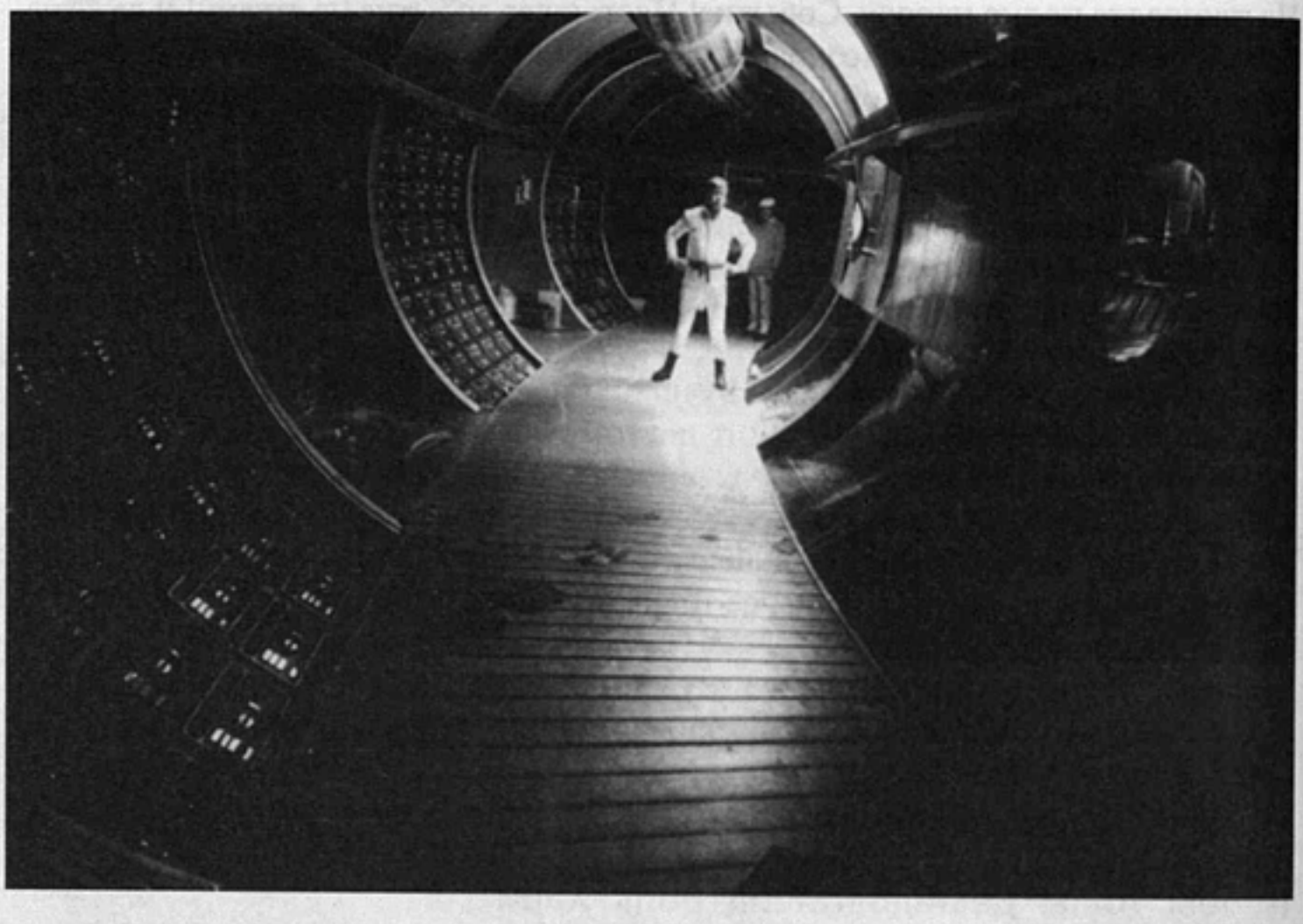
Текст пробы

Хари, завернувшись в простыню, съежившись сидела на кровати. Плечи ее тряслись. Она беззвучно плакала.

— Что с тобой? — растерянно спросил Крис.

— Ты не любишь меня, — сказала Хари.

— Не говори так, просто ты устала. Тебе надо поспать.



На съемках фильма «Солярис»

— Я никогда не сплю, — сказала Хари. — Мне кажется, что я никогда не сплю, то есть, может быть, и сплю, но это не настоящий сон...

— Перестань, — сказал Крис.

— Нет, — сказала Хари, — мы долго не виделись с тобой. Как ты жил все это время? Ты любил кого-нибудь?

— Не знаю, — тихо сказал Крис.

— А обо мне ты помнил? — спросила Хари.

— Помнил, но не всегда, — сказал Крис, — только когда мне было тяжело.

Позднее на эту роль была утверждена не Демидова, а Наталья Бондарчук.

Съемки в здании СЭВ[2]

Здесь должны сниматься несколько кадров к сцене «Зал заседаний», в которой обсуждаются проблемы планеты Солярис.

На съемочной площадке я застаю оператора Вадима Юсова и художника картины Михаила Ромадина. Они руководят подготовкой к съемкам в так называемом мраморном фойе клуба СЭВ. Появляются Маша Чугунова и Баграт Оганесян, который играет французского ученого Тархье. (Это один из немногих учеников Тарковского — впоследствии ставший режиссером, — которому Андрей пытался покровительствовать. Его фильм «Дикий виноград» сделан под явным влиянием «Иванова детства».) Прибегает Андрей Арсеньевич. Он всегда пунктуален и в этом смысле прямо противоположен своей второй супруге. И, как всегда, элегантен и даже щеголеват — в дубленке, на голове кокетливая клетчатая кепочка — и сразу, с ходу, врезается в происходящее: «Пиджак Багра-

[2] Тогда это было наиболее современное здание в Москве, «чудо новой советской архитектуры».

ту маловат — как же вы меряли? — И обращается к художнику по костюмам Нелли Фоминой: — Нелли, придется съездить на студию за другим пиджаком, а мы пока разведем мизансцену».

Разводить мизансцену приходится со всей тщательностью. Каждый кадр «Соляриса» снимается в одном дубле, так как «Мосфильм» выделил Тарковскому очень ограниченное количество пленки «Кодак». На приобретение дополнительных метров вожделенной пленки будут позднее использованы командировочные в Японию, где группа снимала проезды по туннелям и автострадам городов будущего.

Один из администраторов предлагает Баграту другой пиджак, но он тоже оказывается мал. Так что Нелли все-таки придется ехать в костюмерный цех студии. Зато часы с цепочкой, которые должны быть в комплекте костюма Баграта, одобрены Тарковским.

Теперь он обращается к Юсову: «Нужно, чтобы актер прошел, не ограниченный крупным планом. А то получится, как на телевидении». Юсов возражает: «Но здесь ходить негде!» К его мнению присоединяется Ромадин, которого к тому же не устраивает фактура стен. Андрей говорит сдержанно, но строго: «Когда я прошу, надо выполнять точно». Он садится в кресло, закинув ногу на ногу — его любимая поза, — делает пометки в сегодняшнем плане. Юсов смотрит в глазок камеры, намечая предстоящую съемку.

Андрей сегодня настроен весело-иронически. Необычайно нежен и игрив с Багратом, подбадривает его: «Все нормально получится, у тебя хороший, веселый глаз... Уж если ты, сидя на лошади, сумел сыграть в «Рублеве»!..» (Баграт играл крошечную роль — испанского гостя в сцене «Освящение колокола».)

Выясняется, что очень неустойчивыми оказались кресла, под них подставляют щиты. «Как в зубоврачебном кресле», — со специфическим ироническим хохотком комментирует Тарковский.

Обсуждается вопрос, держать ли Баграту в зубах сигару. Юсов возражает вполне серьезно: «Наверное, это невежливо. Речь идет о будущем, а чем дальше, тем люди будут культурнее». Однако Тарковский придерживается противоположного мнения: «Культурнее? В этом я совсем не уверен». Он объясняет Баграту характер его персонажа: «Ты понимаешь, Тархье хочет сказать в своем выступлении, что все сумасшедшие. Но, будучи интеллигентным человеком, он остерегается заявить это прямо и грубо. Он, как врач, который констатирует диагноз».

Оказалось, что Баграт не знает текст, его надо разучивать теперь, прямо на площадке. Андрей страшно огорчен, скучает, время от времени ругает второго режиссера Юрия Кушнерева. Но его раздражение не распространяется на Баграта. Несмотря на то что Баграт бесконечно и невероятно запинается и как армянин, и как непрофессиональный актер, Андрей так же бесконечно терпелив и мягок в общении с ним.

А за огромными окнами в «городе будущего» поздняя московская осень, «москвичи и гости столицы» в зимних шапках-ушанках и тюбетейках. Тарковского уверяют, что задний план не будет читаться в кадре. Тарковский соглашается: «Будет все загадочно, автомобили будут ехать...»

(Но мне кажется, что этот кадр потом не вошел в фильм.)

16 июня 1971 года

«Я сегодня впервые доволен снятым кадром, потому что он в меру нелепый, — этим заявлением встречает меня Тарковский на площадке. — Но, вообще, декорация плохая: видно, что это липа! Надо снимать черно-белые картины! Следующая картина будет черно-белая и на маленьком экране».

Снимается сцена в комнате Снаута, которого играет прекрасный эстонский актер Юри Ярвет. Лариса привезла его из Ленинграда, где он снимался в главной роли в козинцевском «Короле Лире». Тарковский кажется почти трогательно влюбленным в Юри Ярвета, но с Донатасом Банионисом, исполнителем роли Криса, главного героя картины, его отношения в процессе съемок складываются не лучшим образом. «Хватит, Донатас, выступать, надо быть попроще», — упрекает Тарковский Банионисa, который буквально нарасхват у корреспон-

дентов. Андрей считает, что слава Баниониса мешает тому расслабиться и органично войти в образ, став послушной глиной в руках режиссера, по-детски довериться ему.

Снимается сцена, в которой Крис заходит в комнату Снаута, где в гамаке лежит его «гость» — ребеночек, фантом, материализованный планетой Солярис. Тарковский обращается к Ярвету: «Ваша задача состоит в том, чтобы скрыть ребеночка от Криса, который не должен его увидеть. Поэтому вы стара-

«Солярис». Крис Кельвин — Д.Банионис, Хари — Н.Бондарчук

етесь выпроводить Криса в коридор. Но объективно вся картина комнаты будет увидена камерой, взгляд которой точно идентифицирован с взглядом Криса».

Мальчик лежит в гамаке. Юсов смотрит в аппарат. Мальчик повернулся, и в кадре оказалось его ухо. *Ухо!* Андрей зацепился за эту идею. Он возвращается к ней несколько раз.

Так в тот день родился один из самых загадочных и емких в смысловом отношении кадров будущего фильма «Солярис». Сколько раз потом Тарковский повторял мне: «Тот, кто не понимает этот кадр, ничего не понимает в моем кинематографе».

18 июня. Второй приход Кельвина к Снауту

В декорации комнаты Снаута создана атмосфера захламленности и запустения, которая должна отражать внутреннее состояние ее хозяина: на пульте управления, являющего собой чудеса техники, самые будничные приметы вполне современного быта — раскрытая и недоеденная консервная банка, початая бутылка армянского коньяка. В научно-фантастическом по материалу фильме должна быть атмосфера обыденная, привычная и легко узнаваемая.

Взгляд останавливается на стакане молока, тоже затерявшемся в комнате Снаута на далекой орбитальной космической станции, — на стакане молока,

столь излюбленном образе в фильмах Тарковского, который всякий раз отсылает нашу память к земным, материнским корням.

Пока идут, как всегда затянувшиеся, приготовления к съемкам, Банионис заснул на одной из кроватей декорации. Тарковский нервничает: «Маша, разбудите Баниониса. Он проснется с такой «будкой»!.. Он отечет, это факт».

Андрей разгуливает в декорации, хозяйским глазом окидывая свои владения. Обращается ко мне: «Вам нравится библиотека?» «Библиотека» — это центральная, гостиная комната станции «Солярис», где разворачиваются ключевые сцены фильма. В этой комнате собраны великие книги и репродукции — реликты исторической и художественной памяти землян, от Венеры Милосской до рублевской «Троицы» и брейгелевских картин. Декорация приводит меня в восторг, но Тарковский, оказывается, недоволен: «Нет, так снимать нельзя!»

Начинаются съемки. Тарковский старается снять у Баниониса некоторую специфически актерскую преднамеренность в разговоре. Для этого он предлагает самую элементарную бытовую задачу: «Ты ешь, ешь сосиску, потом пей молоко, а потом начинай понемногу говорить. А то мы что-то слишком мудрим». Тарковский хохочет, демонстрируя, как они «мудрят», стараясь быть «глубокомысленными». «Но ты все-таки *пьешь молоко*, — продолжает Тарковский, — так что машинально оцениваешь, *что* же ты все-таки пьешь, чтобы у нас не было ощущения, что ты пьешь что попало... А дальше за нас работает *физиология*». Тарковский делает особое ударение на последнем слове...

Юсов, подтрунивая над страстью Тарковского к самым мелким деталям, обращается к нему с шутливым упреком в ответ на замечание, что одна из банок «читается» в кадре слишком прямолинейно: «Я специально готовил такую банку, а ты говоришь, что она «прямолинейная». Все хохочут.

19 июня

Должен был сниматься проход Снаута и Кельвина через коридоры станции в лабораторию. Но, оказывается, изменен весь порядок съемки эпизодов.

Крис крадется по коридору, оглядываясь: не преследует ли его снова Хари? Этот проход предуготован его попыткой избавиться от своего фантома — Крис посадил Хари в космическую ракету и выстрелил ею в пространство. При этом он обжегся, но шрамы и следы ожогов на лицах его коллег говорят о том, что каждый из обитателей станции ведет поединок со своим собственным фантомом, то есть со своей собственной материализованной Солярисом совестью.

Толе Солоницыну, исполняющему в этом фильме роль сухого ученого-технократа Сарториуса, выданы прекрасные импортные дымчатые очки в изысканной оправе. Но Тарковский и Юсов возражают. «Толя, ты в них выглядишь, как детектив, нужно что-нибудь попроще, — объясняет Андрей. — Я не хочу, чтобы была модная оправа, потому что модное быстро устаревает, становясь старомодным».

Тарковский вместе с Юсовым подготавливают съемку сцены в библиотеке. «Вадим, это должен быть красивый симметричный план!» Юсов, как всегда, сдержанно ироничен: «Красивый план — это как получится, а симметричный снять в кривой декорации мы не сможем». Дело в том, что декорация космической станции «Солярис» выстроена точно раковина, закрученная по спирали.

Толя Солоницын, наблюдая скрытые и явные пререкания режиссера и оператора, говорит мне о своих огорчениях и о том, что на «Андрее Рублеве» была удивительная спаянность съемочной группы и что на «Солярисе» уже, увы, нет ничего подобного. Я тоже ощущаю некоторую нервозность в атмосфере. Юсов еще не нашел общий принцип съемок, изобразительный образ фильма. В их общении с Тарковским часто сквозит некая внутренняя агрессия. И если Андрей говорит о Солоницыне: «Ой, какой он носатый из-за этой оптики», то Юсов немедленно возражает: «Но это же Сарториус, почему мы должны делать из него красавца?»

Андрей на площадке то здесь, то там, прикидывает с помощью визира точки съемки, ищет границы кадра, возможную мизансцену для Сарториуса, осваивает павильонное пространство. По-детски откровенно радуется, когда находит то, что ему нужно. Наконец съемки панорамы прохода Снаута и Криса под-

готовлены. Андрей просит Юсова дать ему посмотреть в глазок камеры. Он всегда любит смотреть в камеру сам, что многих операторов раздражает. На этот раз Тарковский удовлетворен: «Красиво, очень красиво!» Теперь он дает психологическое и смысловое обоснование ритма, в котором должна сниматься эта сцена: «Понимаешь, эта панорама к двери должна быть как выжидание, а не как испуг увидеть там непременно что-то страшное». В этот момент Тарковский наконец замечает неполадки в костюме Криса, и все скопившееся напряжение обрушивается на костюмеров: «Профессионализм заключается в том, чтобы все видеть и замечать вовремя».

Нет, сегодня все нервничают.

А.Тарковский и Д.Банионис на съемках фильма «Солярис»

22 июня

На стол водружается настоящий коньяк: в библиотеке сегодня должен произойти один из самых важных разговоров между Крисом, Снаутом, Сарториусом и Хари. Снимается сцена, в которой Хари, этот фантом, посланный Солярисом Крису, проявляет свою вполне человеческую, страдающую сущность, вступая в полноценный диалог с людьми.

Тарковский объясняет Баниониcу его задачу: «Ты удивлен, потому что она впервые становится неуправляемой, она проявляет *свою* волю и *свое* понимание вещей».

Наталья Бондарчук прикидывает первые фразы: «Я понимаю... Я не считаюсь...»

Сарториус яростно защищает свою позицию сухого ученого-технаря, не желающего разделить интеллигентско-гуманистическую, с его точки зрения, расслабляющую и обезоруживающую человека позицию Криса Кельвина. Он нападает на раскисших и, как ему кажется, излишне лирически настроенных коллег, демонстрируя им свою непреклонную решимость поставить все на свои места. «Да ты не женщина и не человек, — говорит он Хари и, обращаясь к Крису и Снауту: — Поймите вы что-нибудь, если способны понимать...»

Тарковский продолжает объяснять Банионису его задачу: «Ты смотришь на Хари, которую в этот момент ты предаешь, потому что не даешь Сарториусу по морде». Параллельно он обращается к Солоницыну: «Мне не нравится, каким образом ты решаешься высказываться. Ты им просто хамишь, а хамство здесь не нужно, потому что ты сам тоже страдаешь. Ты ведь считаешь, что упускаешь Криса, который гибнет у тебя на глазах. Все боятся ошибиться, промахнуться, сделать какой-то роковой неверный шаг. Поэтому за каждым словом ощущается дикая скованность. Ты — перекуренный безумный человек, понимающий, какая на тебе ответственность. Вот Ярвет молодец! Он волнуется только тогда, когда текста не знает, — смеется Тарковский, — а в остальном ему до фени у кого сниматься».

Пока готовятся съемки следующего кадра, разговор заходит о Феллини. «Единственное, что я у него люблю, — это «8 ½». Чрезвычайно трогательная картина». На одно из предложений, высказанных Банионисом, Тарковский отвечает: «Я хочу, чтобы в фильме все было совершенно реалистично, чтобы ни в коем случае не было никаких сновидческих композиций».

Тарковский нервничает, что слишком долго готовится смена точки съемок. «Все какие-то дохлые, вялые», — ворчит он

Уже десятый час вечера, все устали какой-то общей, объединяющей усталостью. Каждый занят своим делом в ожидании команды «мотор». Фотограф вклеивает в альбом уже готовые фотографии, Маша, как всегда, больше всех суетится на площадке — то подставляет Андрею стул, то проверяет текст у Банионисса. Он сосредоточен. Бондарчук тоже сосредоточенна, но она явно устала. Рабочие, которым в данный момент делать нечего, в изнеможении опустились в кресла.

И вдруг понимаешь, что весь этот разброд на площадке объединяется неожиданно возникшей атмосферой уюта и дружеского, почти родственного тепла и соучастия в чем-то общем и важном. «Как цыганский табор», — резюмирует Андрей. Он стесняется таких моментов расслабленности и старается, скрывая внутреннюю радость, снять патетику иронией.

В этот момент на съемочную площадку пытаются вторгнуться «пришельцы». Второй режиссер Юра Кушнерев сообщает, что двое азербайджанских сценаристов просят разрешения присутствовать на съемках. Этого Тарковский обычно не любит, посторонние на площадке ему мешают. Кроме того, он боится лишних разговоров и преждевременных умозаключений, предваряющих для него всегда непростой выход картины на экран. Поэтому, как обычно, Андрей отвечает: «Если удобно, то, пожалуйста, откажите. Скажите, что сегодня у нас очень сложные съемки».

6 июля. Самоубийство Хари

Сегодня Андрей преисполнен беспокойства об актрисе Бондарчук, исполняющей роль Хари. У нее трудный, физически неприятный грим и костюм «замороженной» героини, которая пыталась отравиться жидким кислородом, а теперь на глазах у Криса должна снова мучительно регенерировать к жизни.

«Донатас!» — кричит Маша, разыскивая в декорации Банионисса. «Пожалуйста, без криков, а то как в лесу, — раздражается Тарковский. — И вообще, пожалели бы Наташу: когда снимали сцену в библиотеке, там было полно дублеров, старички по пять рублей получали. А сегодня у нас такая тяжелая сцена, и никого!»

Донатас недоумевает: «А как же я ее переверну? Она же должна ось иметь, как шашлык». Он в трусах и потертой тужурке на голое тело, потому что все случилось ночью, Крис только что вскочил с кровати.

«Воскресение Хари» снимается технически очень сложно: пока оператор-

ская группа прилаживается к съемкам кадра, актриса лежит на полу. Андрей кричит на осветителей: «Ну что же вы пиджаком лезете актрисе в лицо?!» Гример подкладывает под голову Хари огромный глаз, нарисованный на бумаге и обрамленный как бы настоящими ресницами, сделанными из волос, — зеркальное отражение одного глаза в другом, задуманное Тарковским, должно возникать при переходе Хари из одного мира в другой. «Братцы, ну немыслимо так долго все это делать. Либо нужен дублер, либо надо прекратить! — Теперь Андрей адресует упрек непосредственно съемочной группе: — Надо все делать быстрее раза в три!»

Впервые я слышу, как возникает серьезная перепалка между Тарковским и обидевшимся Юсовым.

Мне тоже кажется, что все происходит слишком уж медленно. Юсов кажется немного флегматичным, но, с другой стороны, он вынужден делать все кропотливо, наверняка — ведь всего один дубль! Андрей дергается, бегает по площадке, бесконечно снимает и надевает на себя кепку. С болезненным напряжением следит за Наташей, волнуется, жалеет ее: «Не ходите рядом с лицом актрисы, она ведь ложится сюда, неужели это еще нужно объяснять?!»

В это время на площадке появляется гример с банкой клюквенного варенья — решено, что это самое лучшее средство изобразить запекшуюся кровь в уголке рта Хари. Андрей хлопочет: «Положите, пожалуйста, только одну ягодку. — И, разглядывая результат, впервые за этот день, кажется, удовлетворенно констатирует: — Вот это хорошо!»

Наконец кадр снят. Бондарчук поднимают с пола, она с трудом приходит в себя. Тарковский продолжает выяснять отношения с Юсовым: «Ты что же думаешь, что чем дольше ты будешь готовиться к съемкам, тем лучше? Я-то думаю, что только хуже». «Надо снимать качественно!» — стараясь подавить раздражение, как бы бесстрастно парирует Юсов...

В перерыве мы едим всякие вкусности, которые приволокла из дому Лариса. После того как все отругались и отъелись, спустилось всеобщее благодушие.

Пока готовится съемка следующего кадра «оживания», Андрей объясняет Наташе ее актерские задачи. Но вот образовалась свободная минутка, и Андрей рассказывает мне сценарий, который они то ли пишут, то ли собираются писать вместе с Фридрихом Горенштейном, с которым был написан и сценарий «Солярис». «Там будет такая сцена: монах вернулся с того света, и его спрашивают, как же *там*? А он отвечает, что все *там* точно так же, как и здесь, только разница в том, что когда ступаешь, то следов твоих совершенно не видно, они тут же заполняются, точно по мху идешь. Вот это мне очень нравится, потому что здесь фиксируется процесс, понимаешь?»

Я пошла за тетрадью, надеясь на более подробный рассказ о новом сценарии, но Андрей за это время переключился на более материальные проблемы: удобно устроившись в гамаке, подвешенном в комнате Снаута, он обращается к своей жене: «Лариса! Мы можем приобрести такой гамак? Я буду в нем дома спать». При этом он, точно ребенок, убежден, что Лариса все может ему достать и устроить. «Лариса, я хочу такой!»

Костюмерша напевает Тарковскому колыбельную, и его лицо освещается счастливым блаженством. И вдруг он неожиданно резко обращается ко мне из гамака: «У меня отвратительное настроение!»

Далее следуют стихи Веры Инбер о сорокалетних.

5 августа

Кельвин выходит из космического корабля. «Присолярисование» — по аналогии с приземлением. На верхней площадке павильона обгоревшая головка космического корабля, алюминиевый пол. Открывается дверь — внутри кабины кресло. Как трудно и страшно, наверное, нестись в такой закупоренной капсуле. И куда?

Когда корабль опускается, его окутывает огромное количество тяжелого дыма.

Теперь мы переходим в коридоры космической станции «Солярис». Андрей

непрерывно бросает перед собой мячик, то ли шутя, то ли играя. Но оказывается, что не то и не другое. «Я все понял: *вот как* он должен катиться».

В этот момент вдали в коридоре возникает Толя Солоницын в белом халате. Изображая маниакальную сосредоточенность Сарторитуса на опытах, Толя несется на нас, словно ничего не замечая. Андрей хохочет: «Толя, не юродствуй! Тоже мне, доктор Айболит с развевающимися полами!»

Андрей старается потрогать каждый винтик и шпунтик «космической станции» и радуется, как ребенок, если что-то удается по-настоящему крутануть. Увы, таинственная техника будущего — чистая бутафория!

Н.Бондарчук, Д.Банионис и А.Тарковский на съемках фильма «Солярис»

6 августа. Монтажная № 431 на «Мосфильме»

В монтажной перерыв на обед. Тарковский ест булку, запивает ее кефиром, не прерывая разговор со своим постоянным монтажером Люсей Фейгиновой: «Вот мы любуемся с тобой этим монтажным стыком, а ведь по существу он совершенно бессмысленный. Нужно монтировать из того, что есть, и уж лучше выбросить лишний материал, чем доснимать».

В одном месте кадр вздрагивает, потому что пошатывалась камера. Размышляя, как скрыть брак, Тарковский говорит: «Скажем, падает стакан, а потом все трясется, а? Как будто бы это все специально. Еще критики будут писать, отчего это так». Но Юсов не склонен к авантюрам: «Нет, так нельзя. Получится «боевой» монтаж на спокойных кусках». «А что же делать? Так снято!» — не удерживается Тарковский, чтобы не подковырнуть Юсова. Обращается ко мне: «Знаешь, как я хочу это озвучить? Чтобы у Криса были шаркающие шаги по металлу. Хари будет ступать беззвучно, мы не будем озвучивать ее шаги. Звук великое дело!»

Тарковский и Юсов начинают строить друг другу рожи, и вдруг Тарковский признается: «Иногда так жалко материал, просто не знаешь, что выбрасывать. А вообще, очень важно во время съемок с утра сидеть в монтажной — это очень сближает с материалом».

Вот и сегодня он просматривает отснятое. В кадре качается склянка, из ко-

торой отравилась Хари. «Пусть *долго* качается», — комментирует Тарковский. В следующем кадре, появляющемся на мониторе в монтажной, закоптелый космический корабль, проделавший гигантский путь на орбиту Соляриса. Крис выходит из корабля. «К сожалению, в ракетодроме совершенно нет ощущения масштаба», — огорчается Тарковский.

Наверное, поэтому этот кадр не вошел в будущий фильм.

13 августа. Невесомость

Специальной машиной стул приподнят над землей. Над ним подвешена полураскрывшаяся книга. Все медленно кружится в воздухе, будто плывет. В следующем кадре Крис стоит перед Хари на коленях, один подсвечник с горящей свечой — на стуле, другой валяется рядом на полу. Только книга продолжает свое парение в воздухе. Хари наклоняется и целует Кельвина в склоненную ей в колени голову.

На съемку двух этих кадров ушел весь съемочный день. Андрей нервничает: «Снимаем по два кадра в день, студия уже в отчаянии».

23 августа. Натурные съемки в Звенигороде

Приехала в Звенигородский монастырь, где расположилась съемочная группа. Натура для «Соляриса» отыскивалась в тех местах, где Мария Ивановна, мать Тарковского, в его детстве снимала летнюю дачу для своих детей.

Но и здесь, как уже сложилось на этой картине, все не готово, все не вовремя. Достаточно сказать, что даже самому Тарковскому негде жить. Да и декорация дома Кельвина, которую строят едва ли не год, оказывается, все еще не закончена. Зато само место, выбранное для строительства декорации, кажется мне исключительно удачным — тихая красота, лес вокруг, заросший пруд, мостик, облицованный для съемок жестью. На солнце он странно искрится.

«Солярис». Снаут — Ю.Ярвет, Крис Кельвин — Д.Банионис

И все это рядом с Саввино-Сторожевским монастырем — уж монахи-то знали, где селиться. Кажется, сам Господь благословил эти места, до сих пор еще не изуродованные цивилизацией.

Мне страшно повезло: Андрей оказался на площадке совершенно один, очень разобиженный на то, что к его приезду художник картины Миша Ромадин был, мягко говоря, нетрезв. Тем более что объект для съемок еще не доведен до кондиции. То есть повезло, конечно, лично мне, так как Тарковский на-

чал демонстрировать мне возможные точки съемки, воодушевляясь, я бы даже сказала, вдохновляясь все больше и больше. Он словно заражался окружающей его красотой, возможностями, таящимися в натуре, которые ему предстояло выразить на пленке.

«Смотрите, я вам покажу!» — слышу я обращенное ко мне щедрое предложение. Тарковский неутомим в своем желании оглядеть, «огладить» взглядом каждый уголок доставшегося ему сокровища. «Посмотрите на мост — ну что за чудо!» Подоспевший к этому моменту внешне более размеренный Юсов дает вполне прозаический комментарий: «Но мы для этого его и облицовывали».

Я делюсь с Андреем своим впечатлением: «Мне кажется, что вам следует все фильмы снимать только на натуре. Я вижу, как она вас преображает, воодушевляет. Вы точно прозреваете здесь другой мир». Но получаю от него неожиданный ответ: «Я мечтаю весь фильм снять в павильоне и только на крупных планах». Вот тебе и на! Впрочем, какой великий комик не мечтает стать трагиком!

Подошли еще несколько человек, и мы начинаем жарить шашлыки. Андрей неугомонен, то прыгнул на какой-то ветхий плот, причаленный к мосточку, то неожиданно высунулся из окна заброшенной избы и завыл страшным голосом: «Стра-ашно?» В такие моменты в нем просыпается что-то совсем детское и бесконечно обаятельное.

Работы, то есть съемок, пока нет, и мы просто болтаем о том о сем. Тарковский смеется: «Донатас ужасный зануда. Обожает поговорить «за искусство». А я с ним не разговаривал и двух минут — он этого никак не может пережить. Все приставал ко мне, чтобы я показал ему снятый материал, а я этого не хочу. Потом он все-таки посмотрел малюсенький кусочек и тогда отстал от меня, заявив: «Делайте как хотите!»

Актерам, привыкшим работать в классической, академической манере, с Тарковским нелегко. Он не любит рассуждать о «сверхзадаче» сцены, о логически вычерчиваемой судьбе персонажа. Он любит актеров-детей, послушных, возбудимых, которые легко впадают в нужное ему состояние, не настаивая на «умных» разговорах о главной идее снимаемого фильма. Таким актером он считает Толю Солоницына, которого любит, как своего собственного ребенка, и разговаривает с ним неизменно нежно и чуть снисходительно. Таким актером он считает Николая Гринько, тоже его постоянного актера и любимца. На этой картине Тарковский восторгается Юри Ярветом, который только что прославился на всю страну в роли короля Лира, а в жизни оказался человеком очень естественным, органичным, глубоко чуждым всякого позерства, к которому, увы, так часто бывают склонны известные актеры.

Во время шашлыка я сказала Андрею, что собираюсь поступать в аспирантуру и делать диссертацию о шведском кино, на что он ответил мне риторическим вопросом: «А кто же будет заниматься советским?»

24—27 августа

Меня, как говорится, завезли на эту «натуру» и бросили. Никого из группы нет. Живу в монастыре одна. К вечеру заезжает Ларка, кажется, только чтобы поесть.

(«Солярис» чуть было не развел Тарковского с Ларисой, незадолго до этого в связи с рождением сына обретшей статус законной супруги. В то время Тарковский был влюблен в Наталью Бондарчук, но Ларисе удалось вернуть его себе, используя последний аргумент: она сказала, что Тарковский рискует никогда не увидеть своего сына. Это была серьезная победа, придавшая ей еще большую силу и уверенность в себе. Как-то в перерыве на съемочной площадке Лариса поделилась со мной своими «достижениями»: «Я могу внушить Андрею всё что угодно». И, увы, кажется, это была чистая правда.)

28 августа

Ура! Кажется будет съемка. Все съехались. Все ожило.

Первый кадр решают снимать в поле. Эпизод, в котором Крис должен был плыть на лодке, Андрею не нравится. «Почему ты должен плыть в лодке? Почему сосредоточенный человек, который прощается со своим домом всерьез, а может быть, навсегда, должен плыть в лодке? Это напоминает дом отдыха». На это риторическое воскицание, обращенное к Банионису, никто не отвечает.

Кадр в поле снят. Съемки на сегодня окончены, и Тарковский с Юсовым отправляются работать в дом, который наконец сняли для Тарковских. Андрей стонет: «Кодак»! «Кодак» — это предел мечтаний! Я бы хотел видеть Феллини на моем месте, как бы он загнулся и с позором уехал из России...» И вдруг почему-то добавляет: «Преклоняюсь перед Бергманом как личностью». Такие логические скачки вполне характерны для Тарковского.

29 августа

С утра все актеры в гриме на съемочной площадке. Николай Гринько в роли отца Кельвина. Андрею не нравится куртка из выворотки, в которую облачен Гринько: «Что это? Как в голливудском фильме. Обрежьте, по крайней мере, плечи». Но костюмер Нелли Фомина выражает сомнения: «Что же вы тогда получите после картины? Ведь Лариса Павловна хочет купить эту куртку для вас». Но Андрей непреклонен: «Мне картина важнее. Кстати, сколько стоит в Японии «Кодак»?» «Что, купить хотите?» — спрашивает кто-то насмешливо. «А что? Конечно!» — отвечает Тарковский. Он и Юсов скоро едут в Японию для съемок проезда Бертона по автострадам будущего.

Но пока все сидят близ Саввино-Сторожевского монастыря и ждут начала захода солнца, потому что предстоят режимные съемки. «Солнце уходит! Подготовиться к режимным съемкам! Режим!» — кричит Андрей. И тут выясняется, что лихтваген уехал. Андрей в бешенстве. Завтра у группы выходной...

А я смотрю, как на заходе солнца горит всеми своими окнами «Дом отца Кельвина», и почему-то кажется, что за этими окнами должна течь такая чудесная, мудрая, спокойная жизнь. И тоскливое щемящее чувство разочарования саднит душу, как в детстве, когда самая азартная и увлекательная игра оканчивалась разочарованием от конечного сознания, что кукла ненастоящая, не живая, а дом — всего лишь игрушка...

30 августа

У группы выходной, а Тарковский и Юсов работают дома. И мне повезло — я получила разрешение сидеть рядом и наблюдать за их работой. Привожу здесь диалог, который мне удалось «подслушать». Речь идет о предстоящих съемках вокруг дома отца Кельвина.

Андрей Тарковский *(с сомнением).* Всегда плохо, когда человек входит в кадр сбоку.

Вадим Юсов *(недовольно).* Тогда они у тебя будут спускаться с холма «враскоряку».

А.Тарковский. Как коровы на льду. Это хорошо! А ты тяготеешь к суперменам? Кстати, когда машина Бертона подъезжает к дому, а они все, как дачники, где-то там по пригоркам лазают и видят машину, было бы хорошо, если бы мы вместе с ними к ней спускались, а?

В.Юсов. Это будет громоздко и нескладно.

А.Тарковский. Неэлегантно? А вот дальше, Вадим, мне не нравится их следующий проход на нас. Мне почему-то кажется, что в этой сцене было бы идеально снимать их со спины. Понимаешь? Очень красиво может быть — такой кадр со спины. Идут-бредут люди в тумане, о чем-то разговаривают, поворачиваются...

При этом Андрей ни одной секунды не находится в покое: то ходит, то поправляет свой халат изумрудного цвета, то вытаскивает расческу из кармана и проводит ею по волосам, то теребит нос, то кусает ноготь, то есть производит бесконечное множество мелких механических движений.

В.Юсов. Мне кажется, что для этого плана ты даешь мне мало места. Что такое встреча? Это толкотня, иначе не назовешь. Ее интересно снимать длинно.

А.Тарковский. Конечно! О, я даю тебе 55 метров!

В.Юсов. Ну в конце концов один кадр будет менее красив.

А.Тарковский. Это несущественно. А вообще в атмосфере на этой поляне должна быть такая вольготность, разбросанность.

В.Юсов. Сейчас ты уже начал фантазировать, а мы чем занимаемся? Раскадровкой!

А.Тарковский. Туман на фоне пруда. Мы их встречаем на террасе, в лицо...

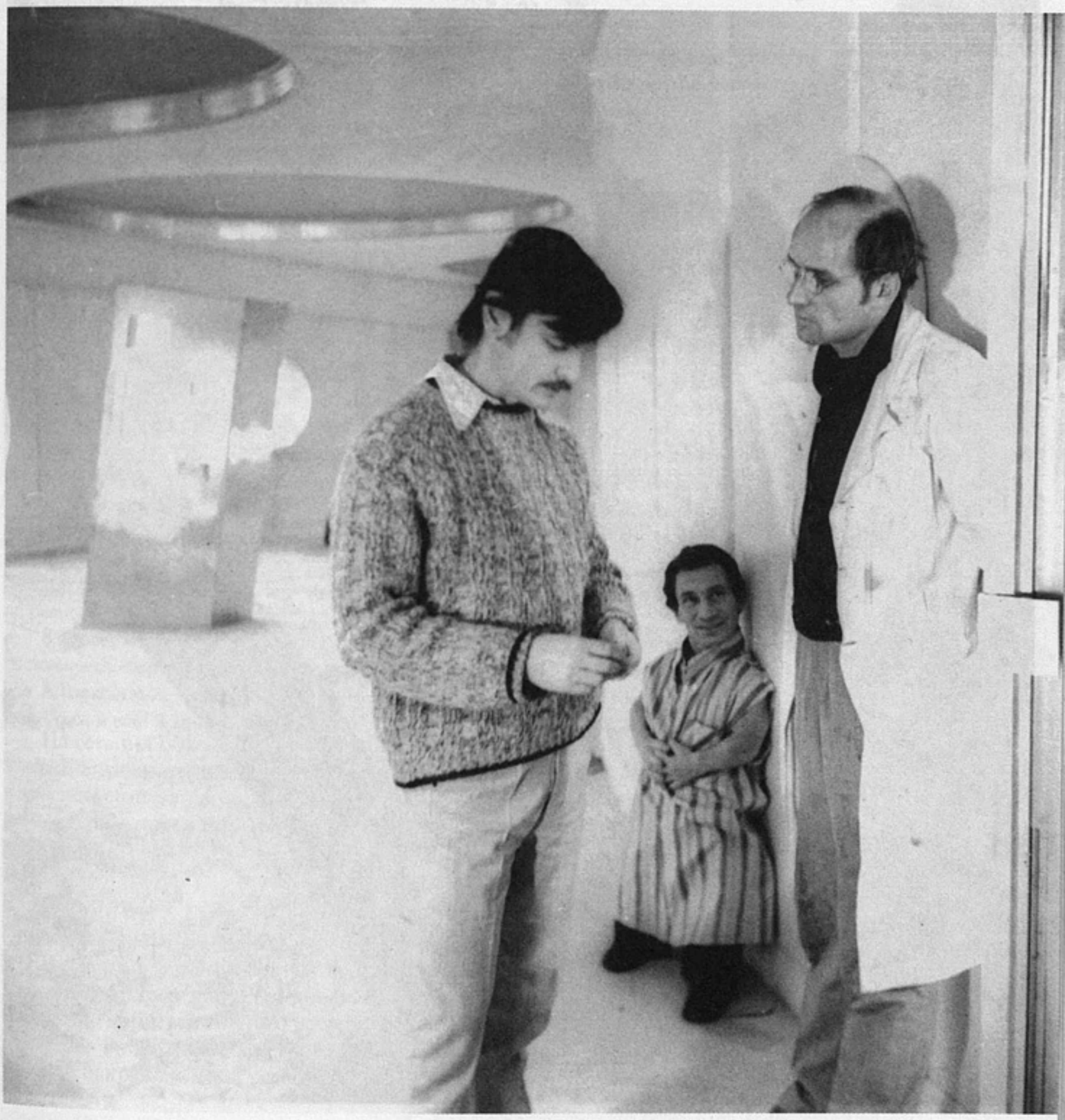
Андрей просит Юсова, чтобы в одном солнечном кадре по небу непременно пронеслось облачко, но Юсов утверждает, что это технически невозможно.

Он говорит, что Андрей мыслит вне конкретных условий, что ожидаемого им эффекта на пленке не будет, потому что то, что заметно глазу, на экране не видно. Или нужно создавать определенные условия, чтобы добиться сходного эффекта. Мне кажется, что Юсов тормозит, связывает фантазию Тарковского, не знающую границ «технически допустимого», хотя, наверное, на самом-то деле он возвращает его с «неба на землю», чтобы в пределах возможного сосредоточиться на максимальном сближении замышляемого и снимаемого.

А.Тарковский. В таком случае, если, как ты говоришь, это невозможно, то боюсь, что состояние Криса не прочтется. Кроме того, мне не хотелось бы ничего снимать на фоне дома, только на фоне пространства зелени, жалко ведь упускать живую натуру...

Юсов жалуется, что ему очень трудно снимать Бондарчук, потому что «у нее в разных ракурсах совершенно разное лицо».

А.Тарковский. Ух, а ты знаешь, Вадим, как можно красиво сделать натюрморт на террасе — солнце, дождь, чашки! Чтобы на этой детали переставал слышаться шум дождя и камера панорамировала на пейзаж. Представляешь? Все дымится после дождя, туман стелется, солнце то всходит, то заходит. Такой натюрморт ты можешь снять?



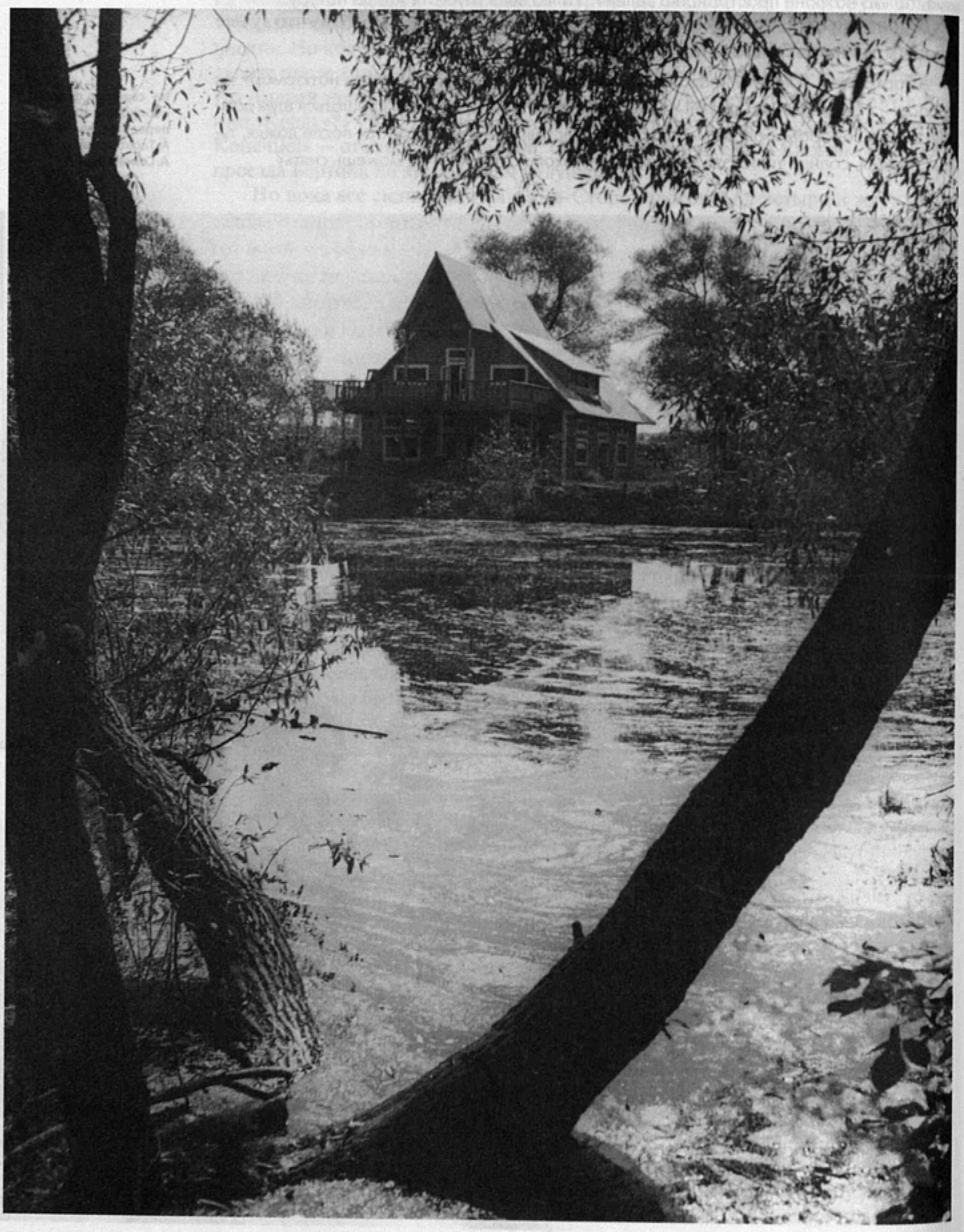
На съемках фильма «Солярис». На переднем плане А.Тарковский, А.Солоницын

В.Юсов. Нет. Потому что нет такого дымящегося пейзажа. Пейзаж хорош, когда он хорош. А где такой?

А.Тарковский. Тогда можно сделать панораму на пруд. В принципе, это было бы интересно.

В.Юсов. Дождь?! Это большое дело — сделать в кадре дождь! Петрова нет (Петров — второй режиссер, очень высокого класса, который работал на «Андрее Рублеве». —*О.С.*), а кто еще у нас это сможет осуществить?

Юсов намекает на слабый состав технической группы. Я спрашиваю его, закончат ли картину к концу года, то есть в срок, на что он отвечает: «Разучи-



лись работать. Это ведь большая ответственность, а тут все как-то тяжело и громоздко рождается... Очень много обстоятельств.»

Спрашиваю, что говорили у Сизова, генерального директора «Мосфильма», о материале «Соляриса».

В.Юсов. Ничего, кроме хороших слов... Ну, короче говоря, заканчиваем перед пейзажем на голубой чашке... А чашка эта из Андрона Михалкова!

Видимо, имеется в виду «Дворянское гнездо», где Михалков-Кончаловский снимал массу натюрмортов из обиходных вещей русских дворян. Трудно нанести Андрею большее оскорбление.

А.Тарковский *(обиженно)*. Кончаловскому такая не снилась. *(Обращаясь ко мне.)* Ты не представляешь, какие чашки мы купили в комиссионном за сто пятьдесят рублей, четыре штуки...(*И снова Юсову.*) Давай, отца будем снимать на террасе, чтобы не было повторения. Хотя, быть может, здесь нужно именно повторение, которое передаст восприятие Кельвином такой тягучки, «резины». Быть может, такое однообразие здесь лучше?

В.Юсов. Тогда не будет ли слишком скоропалительной сцена у гаража с лошадью?

А.Тарковский. Нет, это ничего. Здесь должен быть слом ритма, пошла новая фактура. Правда, мне очень не нравится наш гараж, цвет такой вонючий. Может, в пасмурную погоду он будет смотреться лучше?

В.Юсов. Нет, хороший цвет.

А.Тарковский. А вот этот кадр, когда Анна говорит мальчику про лошадь: «Чего ты боишься? Она же красавица. Теперь это редкость». Здесь одно за другое цепляется и второй план все время есть. Красиво. Правда, красиво будет, Вадим?

В.Юсов. Боюсь, что все это будет громоздко.

А.Тарковский. Ну что ты! Будет изящно.

В.Юсов. Не уверен. Меня что-то жмет в этом деле.

А.Тарковский. Да нет, Вадим, идеально получается. И опять же возникает точка зрения отца. Или тебе в принципе не нравится вся эта мизансцена рядом с домиком? Это будет похлеще, чем в «Конформисте». Или ты хочешь снимать длинный план, на котором идет Бертон, плохо хромая?

В.Юсов *(видимо, понимая, что Андрей уже на пределе, а взаимопонимание не возникает)*. Скажи точно, *что* ты хочешь этим планом достигнуть, *какого* эффекта, я тебе помогу. Если в сцене ссоры с Бертоном тебе важно выявить состояние героев сменой ритмов, то я сомневаюсь в симметричной мизансцене, которую ты хочешь построить.

А.Тарковский. Пойми, они на грани ссоры, и эта сцена должна быть динамичной.

В.Юсов. Плохая деталь. Мы камерой стараемся подыграть актеру. Это не дело.

А. Тарковский. Да, в конце концов, я хочу снять один динамичный кадр в противоположность всем остальным, вялым по ритму.

В.Юсов. Тогда можно испробовать другой вариант.

А.Тарковский. Я понял. Ты скажи просто, что непременно хочешь ездить с камерой по рельсам.

В.Юсов. Я могу хоть на руках снимать, тогда это будет еще более точно выражать состояние актера. Только мне этот прием кажется немного примитивным.

А.Тарковский. Это не примитивно. Это просто! Вот и всё! Мы следуем за актером — вот и всё! Я хочу сбить ритм.

На сегодня общий язык не был найден. В результате съемку решено отложить. Настроение ниже среднего, а тут еще появляется директор объединения, в котором снимается «Солярис», и рассказывает о бесконечных хозяйственных неудачах. У Андрея вырывается стон: «У меня есть одна большая мечта — снимать кино!»

11 октября

Андрей вернулся из Японии.

В павильоне репетирует армянский актер Сос Саркисян. Он играет роль Гибаряна. Андрей пытается объяснить ему задачу: «Вы больше рассуждаете, а вам нужно добиться точного состояния». Но в целом Андрей им очень доволен. «Фантом» Гибаряна бегает тут же в виде Ляльки (Ларисиной дочери от первого брака) с накрашенными ресницами.

15 ноября

Успела только на самый финал сегодняшних съемок. Действие происходит в комнате у Криса Кельвина. Крис сидит на кровати. Хари лежит и как будто дремлет. Крис незаметно для Хари тянется к пистолету — видно, пришла мысль о самоубийстве. Хари резко отбрасывает пистолет ногой.

После съемок смотрели, можно сказать, любовались новой декорацией – станцией «Солярис». Точно раковина, выгнутое пространство с доминирующим белым цветом, объемное, полное воздуха и возможностей для съемок – просто потрясающе!

Сегодня же происходит озвучание ролей Банионисa и Ярвета. Так случилось, что в одной картине снимаются два прибалтийских актера, из Литвы и Эстонии, которые говорят по-русски с большим акцентом. Особенно Ярвет. Его озвучивает Татосов, а Банионисa — Заманский.

Речь зашла о новом фильме Ларисы Шепитько «Ты и я» по сценарию Гены Шпаликова. Андрей насмешливо хмыкает и недоуменно поводит плечами, что должно означать полное его неодобрение.

И еще одна новость. Я всегда была уверена, что Андрей почти или вовсе не замечает мое присутствие на площадке. И вдруг сегодня, когда я появилась на съемках спустя более чем месяц, он уличающе ревниво бросил мне с укором: «А *вас*, кстати, не было».

Кто бы мог подумать!..

16 ноября

Польщенная последним замечанием Тарковского, брошенным мне вчера, я с утра прибежала на студию. Сегодня снимается кадр, в котором Крис пытается помочь Хари раскрыть молнию на платье, обнаруживая, что это невозможно в принципе — Солярис точно воспроизвел весь внешний рисунок костюма, но не учел его функционального предназначения. Андрей, насколько я помню, был бесконечно увлечен в романе Лема именно такого рода деталями.

Действие снова происходит в комнате Кельвина. Андрей объясняет актерам мизансцену, замечая Банионису: «Нет, в этом движении есть что-то ущербное». Донатас, отстаивая свою правоту: «Но он здесь бояться должен, иначе это фальшиво».

Опять спор с Юсовым относительно мизансцены: «Пойми, Вадим, я не могу их (Криса и Хари. — *О.С.*) в этом кадре столкнуть лицом к лицу — ведь только что он бегал от нее как сумасшедший«. Банионис устало вздыхает и садится, пока режиссер и оператор выясняют отношения. Он ворчит: «Мы договариваемся с Андреем Арсеньевичем об одном, а Вадим Иванович оказывается недоволен...»

Андрей не выдерживает: «Долго, мучительно долго решаем элементарный кадр!» В это время из-за декорации слышится посторонний разговор кого-то из технических работников группы. Андрей кричит: «Мать вашу... Я работаю с семи утра и до двенадцати ночи ежедневно! И так буду работать месяц! Имейте уважение!» Приближается срок сдачи картины, поэтому после съемок Андрей занимается еще и озвучанием, и монтажом.

«Арон, — обращается Андрей к реквизитору, — я вот сейчас совершенно случайно вспомнил, что ножницами, которыми у нас в кадре пользуется Кельвин, стриг себе ногти и Снаут». «Ну?» — непонимающе вопрошает Арон. «Да нет, ничего. Просто возьмите и замените их и в следующий раз на меня не обижайтесь».

17 ноября

Я попала на студию во время перерыва съемок, который Тарковский и Юсов использовали для отбора дублей. Они оба были огорчены тем, что изображение на пленке мигало — то ли из-за брака пленки, то ли по какой-то другой причине.

Когда мы вошли в павильон, то застали там Бондарчук, Банионисa и Ярвета. Все забавлялись тем, как Ярвет старался произнести слово «непосредственнее». «Непосредственнее, непосредственнее», — повторял он на все лады.

Снимается кадр, в котором Крис стоит в своей комнате в пижаме перед экраном телевизора. На полочке перед ним репродукция «Троицы» Рублева.

«Солярис».
Крис Кельвин — Д.Банионис, отец — Н.Гринько

У Криса пораненное, обожженное лицо. Андрей пытается высказать свои соображения Юсову, но тот резко обрывает его: «Андрей Арсеньевич, не вмешивайтесь в то, в чем вы не понимаете. Это вы придумали и хотите, чтобы в кадре была видна «Троица»? Значит, именно этого я и добиваюсь. У меня ведь есть только одна цель — выразить вас на экране».

Андрей тихо отступает и переходит к обсуждению того, что же могло произойти с пленкой, откуда мелькание.

В следующем кадре Снаут появляется ночью в комнате Кельвина. Дверь, выломанная Хари, когда она настигла Криса, просто занавешена пижамой. Снаут нетрезв, в грязной запущенной рубахе. Он сообщает Кельвину о том, что Океан Соляриса выуживает у них сведения во сне, поэтому он старается не спать.

«Троицу» снимают с полки и ставят рядом с экраном телевизора. «Так проще и точнее», — резюмирует Андрей.

Андрей спрашивает Ярвета, курит ли тот. «Нет, уже полгода не курю», — отвечает Ярвет. Маша задает более провокационный вопрос: «А пьете?» Все хохочут. «Пью много, — отвечает Ярвет. — Но через два месяца пить не буду». Все очень заинтересованы: «Почему?» «А потому что тогда вы меня спросите: «Почему это у вас, Юри Евгеньевич, так много денег?» А я куплю тогда себе серебряные ложки и... как это по-русски? Качалку!» Все хохочут еще более радостно, а Ярвет говорит: «А вообще, это мой последний фильм. Клянусь!»

Шутки разряжают напряжение на площадке. Только Банионис, как всегда, серьезен. Он сидит один и напряженно о чем-то размышляет. Наконец в веселый гомон вкрапливается его знакомая фраза, плод новых размышлений: «Андрей Арсеньевич, а я вот думаю...» Но Тарковский перебивает его, не желая «умных» разговоров: «Ярвет — гениальный человек! Все, что делает Ярвет, гениально!»

Ярвета он, действительно, обожает.

На мой взгляд, в снимаемой сегодня сцене Банионис необыкновенно хорош, тонок и мягок в рисунке роли. Я редко бываю на съемках и, может быть, что-то упустила, но мне кажется, что сейчас я впервые вижу «бывшего» Баниониса, того Баниониса, которым все восхищались.

Андрей перед съемкой дает ему последнее напутствие: «Донатас, попробуй всю эту сцену провести более нетерпимо».

Тарковский делится с Юсовым своей идеей по озвучанию этого куска: «На изображении «Троицы» я хочу ввести музыку из «Рублева». «Получится этакий французский вариант?» — иронизирует Юсов, видимо, намекая на самоцитирование в годаровских картинах. Но Андрей не обижается, соглашаясь: «Да, есть в этом некоторое такое пошлое гусарство».

18 ноября

Не иду, а лечу на студию, потому что несу Андрею показать мое интервью с ним по поводу «Соляриса«, опубликованное в «Искусстве кино». Это первая публикация о нем за много лет после «Рублева». Но я сразу же попадаю в разгар съемок.

Тарковский репетирует с Бондарчук и Банионисом «постельную сцену», не часто встречающуюся в советских фильмах. Банионис просит, чтобы ради естественности эпизода «не подстраивали все очень красиво». «Это вам мешает?» — интересуется Андрей.

На кровать рядом с Банионисом плюхается Юсов, что вызывает сильное оживление у окружающих. Тарковский обращается к Наташе Бондарчук: «Ну, старуха, это самая главная твоя сцена. У тебя сейчас идет такая чересполосица: вначале состояние, потом слово. Вот если бы ты успевала наживать состояние во время произнесения слов! Это трудно, но не обкрадывай себя! И не играй, пожалуйста, всемирную трагедию. Ты просто хочешь дать возможность Крису сказать тебе правду, ты даешь ему шанс, а он лжет. У тебя сейчас состояние просьбы, мольбы, а должен быть страх за него, страх, что он сразу начнет врать и не воспользуется шансом».

Потом к Донатасу Банионису: «Когда ты мне показывал этот кусок до съемок, то он был у тебя сильнее наполнен пережитым и перечувствованным».

У Бондарчук что-то не клеится, и Тарковский начинает сердиться: «Наташа, ты просто пользуешься нашей слабостью, нашим терпением, ты словно выжидаешь на каждой фразе, когда на тебя нападет вдохновение. При всем моем уважении к твоему состоянию ты должна понять, что текст нервный и он должен просто пролетать. А ты сидишь с каменным лицом, напряженная, в поисках состояния. Это твое «окаменение» — вполне избитый актерский прием. А ты должна понять, что когда Кельвин начинает свой рассказ, то у тебя возникает к нему самое высокое чувство, которое вообще может возникать у женщины: *сострадание*! Тогда ты заплачешь, тебе станет жалко его и себя прежнюю. А ты, Донатас, когда на нее не смотрел, было лучше: повисало это состояние, простите за пошлость, «некоммуникабельности». Понимаете, то, что между вами происходит, — это своеобразная имитация отношений, то есть творчество в чистом виде. Такого между вами еще не было, но все-таки вы понимаете, что настоящего полноценного контакта между вами тоже не может быть. И, Наташа, пожалуйста, забудь эти «сверхзадачи» по Станиславскому, которым тебя учили в институте, всю эту чушь. Начинай прямо с физического состояния: тебя бьет «колотун», а ты улыбаешься! Ты ждешь: предательство или спасение? Если ты с самого начала найдешь нужный тон, тогда все пойдет».

Но сцена не идет и стопорится, несмотря на все указания Тарковского. Тогда он предполагает: «Все разваливается, потому что мы хотим эту сцену сделать короче. Но это не дело! *Сделать короче* — сама по себе задача фальшивая! Наташа, делай, как раньше, и не оглядывайся на длину. Тебе нежности не хватает в этой сцене. Ты должна начинать очень нежно, стараясь, чтобы он понял, что ты все знаешь, ты располагаешь его к откровенности. А дальше все хорошо. Ты только начни: пусть тебя трясет и улыбка блуждает. Однако от него ты стараешься скрыть свое состояние, сдерживаешься, загоняешь его внутрь. Понежнее! Понежнее! У тебя море любви по отношению к нему, а он тебя не любит. Ты где-то за гранью, а ты нам истерики разводишь! Нет. Нет. Нет. Нервность свою нам демонстрируешь, и никакой собранности я не вижу. Почему ты стала такой мелкой и злобной?»

«Она не любит его, — высказываю я свое предположение Андрею. — Любви нет!»

Андрей расстраивается: «Посмотрел бы я, как Пырьев снимал бы картину дубль в дубль! Нет пленки! Это как в тюрьме сочинять роман в уме, не имея бумаги! То же самое снимать без пленки!»

В это время гример пытается подправить грим Бондарчук. «Что вы делаете? — кричит Андрей. — Зачем? Ведь она измучена, ревела, у нее красный нос, и в этот момент Крис ее застал». Гример хочет исправить свою оплошность, подмазать нос красным, но Бондарчук отстраняется: «Не надо!» Все напряжение снимается подтрунивающим смехом Андрея: «Быть покрасивее — единственная задача этой актрисы!»

24 ноября

Новая декорация лаборатории Сарториуса. Кельвин, Сарториус и Хари выходят из лаборатории в коридор, пораженные только что обнаруженным фактом: кровь Хари регенерирует! В связи с этим Сарториус и Кельвин говорят о том, как же следует относиться к существам, посылаемым Солярисом на станцию, о проблеме вины.

В который раз я замечаю, что если Андрей к кому-то и обращается резким тоном, то потом десять раз извиняется за это.

Папа[3] сказал сегодня дома об Андрее: «Тарковский — это единственный по-настоящему свободный человек из всех, кого я видел в жизни. Однако тезис, что нельзя жить в обществе и быть свободным от общества, еще раз подтверждается, увы, в своем самом трагическом варианте: общество перемалывает». Вторую часть этого заявления я не очень поняла. Видимо, папа боится, что Андрея «сломают».

[3] Евгений Данилович Сурков, в то время главный редактор журнала «Искусство кино». — *Прим. ред.*

27 декабря

29 или 30 декабря сдача картины.

Сегодня удалось посмотреть часть проезда Бертона по автострадам Токио. Удивительно и жутко захватывающе. Андрей говорит звукооператору: «Нужно, чтобы электронная музыка звучала тут еще сильнее, чтобы всех стошнило!» Звукооператор сомневается: «Но ведь при таком звуке уже через двенадцать метров стошнит!» Андрей смеется: «Ничего! Человек живуч...»

Переходим в монтажную. «Как я устал, — жалуется он мне. — Как мне надоело это кино! Устал от этого фильма, надоел он мне предельно. Хочу съесть суп!» «Какой?» — спрашиваю я и предлагаю съесть у меня дома кислые щи, которые приготовлены моей мамой.

Андрей звонит Ларисе посоветоваться: «Ларочка, у вас есть щи? Курицу не хочу. — И, поговорив с женой, продолжает: — Устал предельно. Вы знаете,

Встреча Андрея Тарковского, прилетевшего с Каннского фестиваля. На переднем плане Андрей Тарковский с сыном Андреем и его жена Лариса, слева ее дочь Пяля, справа — второй режиссер Юрий Кушнерев, ассистент режиссера Мария Чугунова, художник по костюмам Нелли Фомина
Фото из архива О.Сурковой

единственное, что прекрасно, это Наташа. Это удивительно. Она естественна, как кошка. Я с ней и не работал». Тут я выражаю свое несогласие: «Ну, положим, если говорить о той сцене, которую я наблюдала, то это не так». Андрей: «Сцена в библиотеке?» «Нет, в постели. Сколько вы там бились!» Но Андрей пытается не сдаваться. «Да нет, у них там было что-то с текстом. А впрочем... Да... Но все-таки мне кажется, что я с ней не работал. Признаться, я не ожидал. Думал, что мне придется вынимать из нее душу... — И вдруг переходит к предстоящему просмотру, который должен осуществляться с двух пленок: — Если вдруг будет несинхронно, немедленно прекращу просмотр. Не выношу несинхронность».

Я советую Андрею не обращать внимания на статью в «Комсомолке»[4] —

[4] За давностью лет я, к сожалению, не помню, о какой статье идет речь, но Андрей был всегда болезненно чуток к каждому сказанному или несказанному о нем слову.

ведь самое важное, что картина уже живет. «Да нет, — успокаивает меня Андрей, — что вы? Это так глупо... просто глупо!»

Я вижу, что Андрей очень взнервлен, но все-таки эта взнервленность радостная. Хотя он безумно устал, развязка близка, финиш за поворотом, и это дает силы.

В зале озвучания смотрим материал прилета Кельвина на Солярис. Андрей решает, что когда Кельвин выходит из корабля, все очень тихо вокруг: мы точно слышим мир его ушами, а у него после полета заложило уши. Вначале все посмеялись, думая, что это шутка. Но Андрей продолжает развивать свою мысль, и на наших глазах рождается новая звуковая партитура, целая драматургия звука.

28 декабря. Последний день

Прихожу на перезапись последней части. Последний разговор Кельвина и Снаута и «возвращение блудного сына». Кельвин на коленях перед отцом — самое святое, вычлененное Солярисом из человеческой памяти и затерявшееся где-то в космическом Ничто, а может, впрочем, и Нечто. У меня перехватывает горло. Вот это о нас, о всей нашей жизни на земле, о трагическом самоощущении человека в мироздании.

После окончания работы Андрей кажется напряженным, но довольным: «Только на перезаписи начинаю ощущать, что же вылупляется из картины, как она звучит, понимаешь?»

Я говорю Андрею о том, что подавлена, потрясена финалом. Андрей согласен. «Да, красивый, очень красивый финал, — отвечает он и, смеясь, озорно добавляет: — Подарок Романову!»[5]

2 февраля 1972 года

Вчера я в очередной раз смотрела «Солярис«, на этот раз вместе с Неей Зоркой. Она высказала мне множество сомнений[6]. А сегодня Андрей спросил меня: «Нейка вчера смотрела фильм?» Мне пришлось сказать, что смотрела, но, конечно, ни о каких ее сомнениях я ничего не сказала Андрею, который и так вздохнул обиженно и разочарованно: «Что ж она даже не позвонила?»

Я перевожу Андрею статью о «Рублеве» из английского журнала, где пишется, что это религиозная картина. Андрей хихикает: «Только этого еще не хватало!» Причем говорит так, что не оставляет сомнений: он и вправду не вкладывал в «Рублева» религиозный смысл. Его поддерживает Юсов: «Вот я приглашал на просмотр «Рублева» одного важного церковного деятеля, так он не одобрил картину с христианской точки зрения». (Мне это странно слушать — или цензура в нас самих? Я знаю, как позднее Андрей гордился премиями «Евангелического центра».)

Он чувствует, что «Солярис» длинноват — вечная проблема Тарковского. «Ну что, Оля, надо все-таки сокращать, а?» Я осторожно предлагаю: «Андрей, мне кажется, что в начале, может быть, надо». Но у Андрея созрело контрпредложение: «А может быть, весь бред выкинуть?» Я в ужасе: «Как? Всё?» Сцена бреда Кельвина кажется мне одной из наиболее удачных, эмоционально убедительных. Мучительный бред, лихорадка физически ощутимы благодаря множественному отражению зеркал друг в друге, вновь и вновь отражающих кровать Кельвина с лежащей рядом и тяжело дышащей собакой боксером. И выбросить в корзину всю эту красоту? «Да, вся эта безвкусица стоит две копейки», — говорит Андрей.

(Тогда я не знала, решится ли он на самом деле отказаться от этой сцены, но понимала, что намерение его инспирировано вызревающей в нем и сознательно культивируемой эстетикой кинематографа, требующей отказа от всего внешне эффектного, насильственно принуждающего зрителя к нужному восприятию. Потом Андрей, действительно, выбросил эти куски и тем самым, как

[5] А.Романов — в то время министр кинематографии. — *Прим. ред.*

[6] Трудно сейчас вспомнить, о чем она тогда мне говорила. Но при каждой возможности она более чем одобрительно писала о Тарковском и всегда была готова защитить его.

мне кажется, сделал все же неверный шаг, продиктованный теорией, как сказал бы Достоевский, «арифметикой». Но по-настоящему сильные художественные образы сминают любые теоретические постулаты. Мне до сих пор до боли жаль этих кусков.)

7 марта

Сегодня папа смотрел «Солярис», и после просмотра мы отправляемся к нам поговорить о впечатлениях. Кажется, в машине речь заходит о «Гамлете» в Театре на Таганке. Андрей говорит: «Этот спектакль не для меня. При всех актерских неровностях все-таки лучшее, что я видел в театре за последнее время, — это «Петербургские сновидения» у Завадского. Это эмоциональный спектакль, а мы забыли, что такое настоящее эмоциональное воздействие в искусстве. В конце концов, детали — это частности. Главное — это целостная эмоциональная структура. Залудил старик!.. Я сейчас все пытаюсь сравнивать Достоевского с Толстым, но, наверное, не надо этого делать?»

По дороге я говорю Андрею о том, что, к сожалению, на просмотре была плохая проекция. Андрей сразу занервничал: «Ах! Вот видишь! Поэтому я тянул и не хотел показывать картину твоему отцу, пока все не доведено».

И еще я почему-то спрашиваю Андрея о том, как он представляет себе идеальный вариант проката «Рублева». «Мне бы хотелось, — отвечает он, — чтобы развесили афиши и какие-то случайные люди просто так заходили в зрительный зал. Мы ведь не для себя работаем. А смотреть кино — это все же одно из самых демократических занятий. Вот и шла бы картина в одном-двух кинотеатрах до тех пор, пока она будет собирать зрителей. Тогда, я думаю, хорошая цифра проката была бы обеспечена».

После Каннского кинофестиваля

Скорее всего Тарковский рассчитывал на Гран-при, но «Солярис» получил только специальный приз жюри, а также премию ФИПРЕССИ и экуменического жюри. Вот его тогдашние, «неотредактированные» впечатления от кинофестиваля.

«Уровень фестиваля просто чудовищный. О состоянии кино мои мысли не изменились: в мире правит коммерческий кинематограф, все хотят понравиться зрителю во что бы то ни стало — все, даже Феллини. Думаю, что такое положение дел установилось надолго и всерьез. Единственная попытка устроителей противостоять коммерции выразилась в отказе от порнографии — и это всё.

Смотреть большую часть картин просто невозможно. На их фоне смешно даже помышлять о фильмах, стремящихся постигать суть явлений, о монтаже, выражающем художническую суть того или иного мастера. Кажется, что все фильмы смонтированы одним монтажером с единственной целью, чтобы они легко поглощались публикой.

В такой ситуации, скажем, Феллини оказывается ниже, чем другие режиссеры, предпочитающие не участвовать в фестивалях. Я сам все более укрепляюсь в мысли, что на фестивали вообще не следует ездить, настолько все это отвратительно: то же самое, что и у нас, буквально поговорить не с кем.

Теперь в моду вошел «политический кинематограф». То есть раньше спекулировали на «трогательных« детских сценах, а теперь спекулируют на политике. Итальянские политические фильмы, которые делаются на американские деньги, — ну разве это не смешно! Та же самая коммерция!

Нет, не понравилась мне вся эта история — все дешевка! В этом смысле я получил буквально ошеломляющее впечатление: ну хоть бы один серьезный вопрос! По поводу «Соляриса» только одно и волновало: антикубриковская ли это картина? Повсюду один и тот же вопрос. Ну что это такое?

Времена меняются. Если теперь мне даже предложат снимать «Белый, белый день», то я откажусь: я уже другой человек, а через два года, пока сниму фильм, и вовсе будет поздно.

Я снова и снова убеждаюсь, что когда моя картина выходит на экраны, то мне уже все равно, я теряю к ней интерес. Другое дело, если ее не пускают на экран, тогда, конечно, не все равно.

А в чем, собственно, моя вина? Только в том, что я хочу доказать, что кино может быть на уровне литературы? Так я в этом убежден! Поэтому вижу свою задачу в том, чтобы поддерживать уровень советского кино чуть выше мирового. Вот и всё. Так я и объяснял свою задачу в Госкино, говорил, что если я начну снимать по их темам и советам, то все пропало. Правда, пока они вроде бы согласились с моими доводами.

Мой отец мне хорошо сказал: «Андрюша, нельзя же делать подряд две религиозные картины!»

Ну вот, возвращаясь к фестивалю... «Бойня № 5» получила главную премию жюри. Что это такое? Это плохо экранизированный грандиозный роман. И тем не менее — премия жюри! Просто сейчас дикая конъюнктура на так называемый «политический кинематограф». Но если кино — это все-таки искусство, то бесполезно ожидать, что в течение года может быть сделано более двух-трех картин, действительно, соответствующих высокому критерию.

А если я все-таки буду снимать «Белый, белый день», то я их всех «заделаю»: к кино это не будет иметь никакого отношения. И знаешь, что будут говорить? Будут говорить: «Сначала лошадь убивал, а теперь за мать взялся».

Словом, ситуация в кинематографе такова. Фильмы у нас заказывает государство. Люди, которых государство назначает руководить искусством, контролируют государственные деньги. Но что бы там ни говорили, уровень картины, выполняющей заказ, зависит от уровня заказчика, потому что, как известно, хочешь получить умный ответ, спрашивай умно! То есть все зависит от уровня тех, кто дает заказ, то есть платит деньги. Только одни заказчики заказывали Сикстинскую капеллу, а другие — фильмы о рабочем классе и крестьянстве. Однако нужно понять, что нельзя по заказу делать искусство. Во всяком случае, так, как этого требуют от советских художников. Раньше хоть давали заказ, но затем в процесс работы никто не вмешивался. А сейчас у нас вычитывается и контролируется каждая деталь, вплоть до диалогов. Но тогда уж было бы лучше, чтобы заказчики сами делали то, что им нужно. Это было бы логично и поучительно. Потому что сейчас вся эта дикая ситуация существует только потому, что никто не обращает внимания, насколько антинаучны и безграмотны наши заказчики...»

В заключение остается добавить, что «Солярис» оказался самой благополучной картиной в творчестве Тарковского, одной из наиболее зрительских, сравнительно легко доступной. Она имела нормальную прессу и широкий прокат. Может быть, именно поэтому Тарковский был наиболее равнодушен к этой картине. Это как со здоровыми и больными детьми: конечно, больше всего внимания занимает больной, незадачливый ребенок, а здоровый просто не требует столько внимания, он и сам не пропадет.

Тарковский подходил к «Зеркалу», своему наиболее трудно рождавшемуся фильму. К этому моменту министром кинематографии стал Ермаш, и именно он из нескольких заявок Тарковского выбрал «Белый, белый день» — первоначальное название сценария «Зеркала».

Продолжение следует

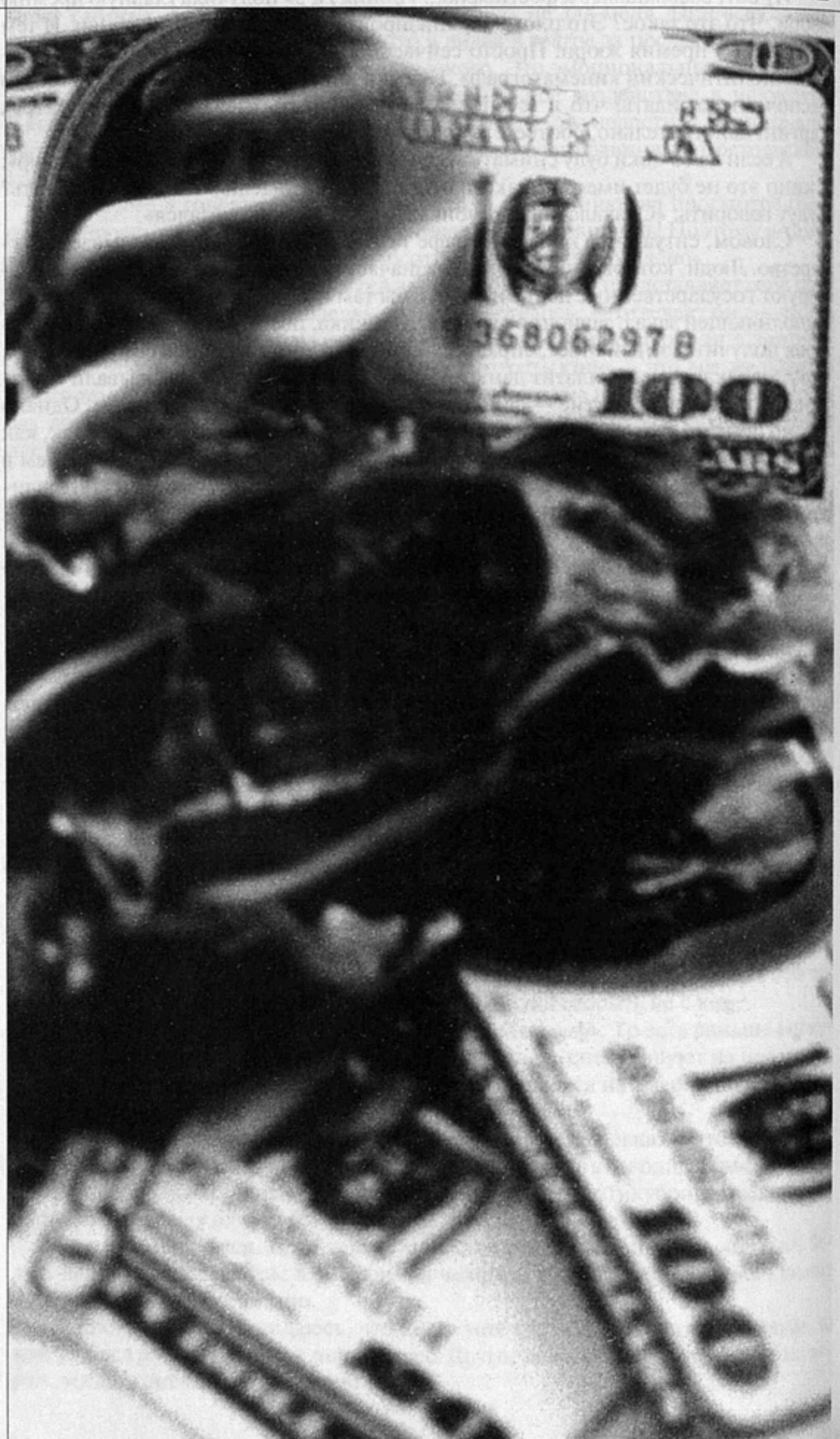


Фото Д.Демского

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ, ОЛЕГ РАДЗИНСКИЙ, ВЛАДИМИР СОРОКИН

Cashfire

Отдел уничтожения изъятых из обращения купюр. Ветхие долларовые купюры ползут по ленте транспортера. Женские руки. Клавиатура компьютера. Транспортер с купюрами останавливается. Молодая женщина забивает номера банкнот в компьютер. Купюры ползут дальше. На каждую падает штамп: «Cancelled», «Cancelled», «Cancelled». Купюры проходят через машину для счета денег, каждые десять тысяч автоматически складываются в пачку, упаковочная машина перетягивает пачку проволокой, и очередная пачка переходит на грузоподъемник. Оператор везет брикеты денег по коридору, подъезжает к дверям; двери автоматически раздвигаются. Оператор, манипулируя вилкой подъемника, складывает пачки купюр на железный решетчатый пол, выезжает из камеры, двери закрываются. Оператор подходит к номерной панели на двери и набирает код. За дверью вспыхивает пламя.

Камера для сжигания купюр. Купюры горят. На фоне летящих горящих денег возникают титры фильма.

Квартира. Ночь. В темноте голоса мужчины и женщины.

М у ж с к о й г о л о с *(культурный голос образованного человека)*. Знаешь, я вчера в Nature прочел статью про разные новые разработки в микроэлектронике. Электронные мухи, тараканы, комары. Но самая впечатляющая разработка — мыслящая пыль.

Ж е н с к и й г о л о с *(с легким иностранным акцентом, сонно)*. Мыслящая пыль? Что это?

М у ж с к о й г о л о с. Представь пылинку: в ней компьютер, сенсор и передающее устройство. В пылинке. У такой пыли огромные возможности.

Зажигается свет, ночник над кроватью. На застеленной постели лежат молодой красивый негр с короткими косичками и Саша Коэн, привлекательная белая женщина тридцати семи лет. Оба полностью раздеты, голова Саши у мужчины на животе.

С а ш а. В смысле чем пыли больше, тем она умнее?

М у ж ч и н а. Это не главное. Важно, что она может перемещаться свободно, заполнять любые пространства. От стадиона до человеческой ноздри.

С а ш а. Значит, можно ее вдыхать? И чихать ею! (*Тихо смеется.*)

М у ж ч и н а. Она на кремниевой основе. Поэтому не растворяется и не переваривается.

С а ш а. Отлично. То есть если ее проглотить, будет мыслящее говно!

Смеются.

М у ж ч и н а. А если ее смешать с водой, можно сделать мыслящую глину.

С а ш а. И налепить из нее чашек, тарелок, ночных горшков.

Саша встает, начинает одеваться. Мужчина следит за ней, не двигаясь.

М у ж ч и н а. Сделать мыслящий кафель. Мыслящую штукатурку.

С а ш а. Мыслящий кирпич.

М у ж ч и н а. Получается, что это — новая цивилизация. И ее разносит ветром.

С а ш а (*задумчиво*). Значит, для этой мыслящей пыли Бог — ветер, а рай... — пылесос?

М у ж ч и н а. Когда мы теперь увидимся?

С а ш а. Никогда.

М у ж ч и н а. Почему?

С а ш а (*застегивая блузку*). Так. Была — и нет.

М у ж ч и н а. Как это?

С а ш а. Ветром унесло.

М у ж ч и н а. Как унесло?

С а ш а. Как мыслящую пыль.

Саша наклоняется, целует мужчину в голую грудь и идет к двери.

Раннее утро. Улица возле входа в небоскреб офисного здания. Служащие входят во вращающиеся двери. Неподалеку от входа несколько человек торопливо курят. Среди них Саша Коэн.

К у р я щ и й (*приятелю*). Я бы не прочь с ней...

Е г о п р и я т е л ь. Она спит только с черными.

К у р я щ и й. Ты ее знаешь? Откуда она?

Е г о п р и я т е л ь. Из «Хэмилтон Рид». Ее вчера назначили начальником отдела ценных бумаг.

К у р я щ и й. Надо же! Я был уверен, что у курящих в нашей стране уже нет шансов.

Саша бросает сигарету. Входит в здание. Проходит к лифтам. Становится в очередь. Входит в лифт. Едет. Постепенно лифт пустеет. Саша едет в одиночестве. Лифт останавливается. Саша выходит, оказывается в огромном зале.

Зал операций с ценными бумагами банка «Хэмилтон Рид». Ряды столов с мониторами. Между ними длинный проход. По проходу идет Саша. С одной стороны крики, шум, там сидят трейдеры. С другой стороны тихо; здесь сидят брокеры, нежно воркующие по телефону с клиентами, поглядывая в аналитические отчеты.

Один трейдер замечает Сашу, поворачивается к соседу.

П е р в ы й т р е й д е р. Идет. (*Берет журнал.*) А чем русские обмывают повышение?

С а ш а. Водкой.

Она забирает журнал, где опубликована статья о ней, и проходит в свой кабинет.

Интерьер большой телестудии. Идет запись передачи Money Time, посвященной финансовым новостям. За большим столом сидят Ведущая и Саша Коэн.

В е д у щ а я (*Саше*). Саша, мы поздравляем вас еще раз с недавним назначением. (*В камеру.*) А для тех наших зрителей, которые хотят побольше узнать о карьере русской на Уолл-стрит, мы рекомендуем статью о Саше в последнем номере Financial Journal.

Крупный план: разворот иллюстрированного финансового журнала с Сашиной фотографией. Камера отъезжает, и мы видим, что за столом справа от Саши сидят еще двое. Это пятнадцатилетний подросток Джошуа Сигел и заместитель председателя Комиссии США по ценным бумагам (КЦБ) Роберт Легволд. Титр на телеэкране идентифицирует каждого участника передачи.

В е д у щ а я (*в камеру*). А сейчас — новый сюжет. «Подросток и рынок». Многие из вас безусловно знакомы с этим скандальным делом: два года назад Джошуа Сигел, известный под нетовским именем SWAN, открыл счет в интернетовской брокерской фирме на имя своего отца. SWAN покупал акции, а затем рассылал сотни электронных сообщений от вымышленных лиц с комментариями о положительном потенциале и возможном росте курса этих акций. Среди нетттрейдеров начинался ажиотаж, акции скупались, спрос вызывал повышение курса, и SWAN продавал свои акции на самом пике. До того как КЦБ возбудила уголовное дело, его прибыль за два года составила семнадцать миллионов долларов. Неплохой результат для школьника, не так ли, Джошуа?

Swan (*в дальнейшем — Свон*) безучастно пожимает плечами. Он смотрит на фотографию Саши в журнале, лежащем на столе, а затем переводит взгляд на Сашу, сидящую напротив него в студии. Сравнивает.

В е д у щ а я (*Легволду*). Как вы можете прокомментировать сегодняшнее решение по вашему иску? Как нам известно, верхняя палата апелляционного суда отклонила его?

Л е г в о л д. Мы будем апеллировать. То, что делал мистер Сигел, является прямым манипулированием финансовыми рынками.

Ведущая поворачивается к Свону, ожидая его реакцию.

С в о н. Рынком нельзя манипулировать. Рынок — это такая вода. По ней можно плыть. Или тонуть. А еще можно ее мутить. И это делают все на Уолл-стрит.

Л е г в о л д (*запальчиво*). Не рассказывайте мне, молодой человек, что делают на Уолл-стрит. Я работал на Уолл-стрит.

С в о н (*примирительно*). Я знаю. В семидесятые.

В е д у щ а я (*чтобы сгладить напряжение, поворачивается к Саше*). Давайте выясним точку зрения нынешней Уолл-стрит на этот вопрос. Саша, как вы можете прокомментировать ситуацию?

С а ш а (*ей скучно*). Я думаю, что Джошуа должен играть в видеоигры, ему еще рано мутить воду на Уолл-стрит.

С в о н. Рано? Надо ждать вторичных половых признаков?

С а ш а. Насчет первичных уже уверены?

С в о н. Ну, в конце концов, я и показать могу.

В е д у щ а я. Стоп, стоп! (*С улыбкой.*) Мы уклонились. Саша, все-таки, что вы думаете о всей этой истории?

С а ш а. Рынок — это ответственное дело. Чем бы вы ни занимались, чем бы ни торговали, вы всегда имеете дело с реальными людьми. А реальные люди, в отличие от персонажей видеоигр, чувствуют реальную боль от реальных потерь.

С в о н (*смотрит на нее*). Откуда вы знаете, что чувствуют персонажи видеоигр?

С а ш а. Лара Крофт рассказала мне об этом в тренажерном зале.

Все смеются.

В е д у щ а я (*рада, что все закончилось смехом*). К сожалению, мы должны заканчивать. Джошуа, хочешь ли ты что-нибудь сказать напоследок?

С в о н. Можно мне взять этот журнал?

Телестудия. Передача окончена. Звукооператор помогает участникам снять микрофоны. У Саши провод от микрофона проходит под жакетом. Она вынимает его. Свон смотрит на ее тело в просветах жакета. Он заинтригован этой женщиной.

С а ш а (*замечая его взгляд*). Что, интересно?

С в о н (*жуя жвачку*). Да.

С а ш а. Ты мне напоминаешь моего двоюродного брата.

С в о н. Он финансовый гений?

С а ш а. Нет, он прыщавый онанист. Холодный и прыщавый. Все, что он умеет, — дрочить и подглядывать.

С в о н (*пожимает плечами*). Не так уж мало...

Саша встает, уходит.

Манхэттен. Саша выходит из здания телестудии. Свон сидит на ступеньках и поигрывает теннисным мячом. Заметив Сашу, встает.

С в о н (*протягивает Саше разворот журнала со статьей о ней*). Можно попросить автограф?

Саша расписывается на статье. Садится в такси. Уезжает. Свон смотрит ей вслед, подбрасывая мяч, затем подходит к большому лимузину. Шофер открывает заднюю дверцу. Свон садится, лимузин отъезжает.

Вечер. Русский ресторан на Брайтон-Бич. Официант подходит к столу, ставит на стол вазу с тринадцатью розами. За столом Саша и Александр. Александр — русский эмигрант среднего возраста. Он разливает водку по стопкам, поднимает свою. На столе вырванная Сашей страница из журнала.

А л е к с а н д р. Так. За назначение пили. Давай теперь за публикацию.

С а ш а (*складывает из листа бумажный самолетик, запускает в зал*). Пролетело. И улетело...

А л е к с а н д р. Вот-вот. Сегодня же еще одна дата. Давай за годовщину.

С а ш а. Развода?

А л е к с а н д р. Нет, отъезда из Москвы. Тринадцать лет... мне скоро минет, дождусь ли радостного дня? (*Смеется.*)

Чокаются, выпивают.

А л е к с а н д р (*достает пачку фотографий*). Я допечатал. (*Протягивает Саше.*) Узнаешь эту девочку?

Саша равнодушно просматривает фотографии. На них различные фрагменты из ее московской жизни, в том числе школьной. И фотография проводов в «Шереметьево».

А л е к с а н д р (*кивает на фотографии*). Помнишь?

С а ш а (*выпивает*). Нет.

А л е к с а н д р. Знаешь, я все-таки решил уехать в Лос-Анджелес.

С а ш а. Зачем? Если твой бизнес такси идет плохо, я помогу тебе деньгами.

А л е к с а н д р. Зачем я тебе нужен здесь?

С а ш а. Мне так удобно.

А л е к с а н д р. Что? Пить со мной водку по пятницам?

С а ш а. Хотя бы. Не с американцами же ее пить.

А л е к с а н д р. Почему нет?

С а ш а. Они не умеют правильно пить водку. Они добавляют в нее апельсиновый сок. (*Поднимает свою стопку.*) За что?

А л е к с а н д р. Предложи ты. Что тебе больше всего хочется?

С а ш а (покачивая стопкой). Я хочу быстрей состариться.

А л е к с а н д р. За это я пить не буду. (*Берет в руку фотографию семнадцатилетней Саши.*) Давай выпьем за нее.

С а ш а. Нет! Давай за меня.

Квартира Саши. Саша входит, идет в спальню, падает на кровать. Она пьяна и устала. Оборачивается, видит Гвидо, стоящего в ее платье у распахнутого шкафа. Он заканчивает приводить себя в порядок.

С а ш а (*закуривает лежа, говорит, глядя в потолок*). Я же просила тебя делать это без меня. Я не хочу видеть, как ты растягиваешь мои вещи.

Г в и д о. У тебя все равно нет времени их носить. (*Пауза.*) Как твой бывший муж?

С а ш а. Он не едет в Лос-Анджелес.

Гвидо подходит к кровати, заглядывает в ее распахнутую сумочку, в которой топорщатся фотографии. Берет карточку семнадцатилетней Саши, разглядывает.

Г в и д о. Я волнуюсь за тебя.

С а ш а. Нет повода.

Г в и д о. Вообще. (*Разглядывает фотографию.*) Можно я возьму? У меня такой нет.

С а ш а. Бери, мне не нужно. (*Потягивается с наслаждением.*) О-о-о-о! (*Смеется.*) Слушай, я сейчас подумала: это так жутко, когда нельзя потянуться. Ты там восемь часов пролежал? Ну, тогда?

Г в и д о. Почти.

С а ш а. Я обожаю потягиваться. А ты?

Г в и д о (*разглядывает фотографии*). Ну... наверное. Не знаю. Вообще-то, больше я люблю молчать.

С а ш а. Я тебя никогда не спрашивала про завал.

Г в и д о. И что?

С а ш а. Тебе неприятно вспоминать?

Г в и д о. Уже все равно.

С а ш а. Все равно? Не верю. Ты же выше второго этажа не поднимаешься.

Г в и д о. Ты живешь на двадцать пятом.

С а ш а. Да! На двадцать пятом. Ты делаешь для меня исключение?

Г в и д о. Вроде.

С а ш а. Скажи, а что ты тогда делал? Восемь часов! Надо же чем-то занять себя. А то с ума сойдешь.

Г в и д о. Я трогал. И называл.

С а ш а. Что?

Г в и д о. Плиту.

С а ш а. Как?

Г в и д о. Левая рука была свободна. А надо мной была бетонная плита. В ней были выступы и впадины. Я их трогал. И давал каждой имя. Как кратерам и горам на Луне. Разные имена.

С а ш а. Человеческие?

Г в и д о. Человеческие тоже. Люси, Мохаммад, Джон. Море зубовного скрежета. Гора быстрого покоя. Равнина далекого шума. Вершина затекшей ягодицы.

С а ш а. И ты все время это делал, пока лежал?

Г в и д о. Потом я заснул. Или просто потерял сознание. Увидел сон: я, маленький, в доме своей тети в Чикаго. Входит тетя с ужасно напуганным лицом и говорит: «Сейчас придут великаны с молотом. Они разрушат наш дом, а тебя превратят в плевок». Я писаюсь от страха. Моча течет по ногам, теплая-теплая. И великаны стучат молотом. Бам, бам, бам! Потом свет в глаза — и меня вынули.

С а ш а. Пиздец... Не знаю, как бы я перенесла такое.

Г в и д о. Ты сильнее меня.

С а ш а. Просто в России людям каждый день на головы падают кирпичи. Русские привыкли каждый день жить как последний.

Г в и д о. Теперь кирпичи будут падать и здесь.

С а ш а (*засыпая*). Ты сильный... Дэвид сошел с ума... Джейми не выползает из клиники... Трудно представить...

Г в и д о (*разглядывая фотографию шестнадцатилетней Саши*). Ты здесь другая.

С а ш а (*в полудреме*). Великаны... превратите меня в плевок...

Саша засыпает. Переодетый в свою одежду Гвидо ставит возле кровати на тумбочку стакан воды.

Г в и д о. Во сколько ты завтра вернешься домой?

С а ш а (*сквозь полусон*). Какая разница, у тебя же есть свой ключ.

Гвидо выходит, запирает дверь.

Раннее утро. Улица перед домом Саши. Саша ловит такси. Внезапно ее сбивает парень на мотороллере.

Клиника. Саша открывает глаза. Она лежит на больничной кушетке, под левым глазом пластырь. Саша медленно садится, обводит взглядом палату, замечает видеокамеру под потолком. Входит врач.

В р а ч. Как вы себя чувствуете, мисс Коэн?

Саша вопросительно смотрит на него снизу вверх.

В р а ч. Вы попали в аварию, но сотрясения нет. Вы немного рассекли себе кожу при падении, нам пришлось зашить.

Клиника. Саша, уже переодетая, стоит около койки и звонит по больничному телефону в офис.

С а ш а. Как рынок? Что? Потребительский индекс упал на ноль и семь? Теперь Федеральный банк не урежет ставки в пятницу. Да, попала в аварию. Ничего страшного, доберусь сама. Нет, спасибо.

Вешает трубку. В это время звонит ее мобильный телефон. Саша берет его. В трубке женский голос.

Г о л о с в т р у б к е. Мисс Коэн? Вам звонят из службы знакомств «Джаст ланч», чтобы напомнить: у вас сегодня свидание с мистером Максвеллом.

Саша не понимает, у нее удивленное лицо.

Г о л о с в т р у б к е. Мисс Коэн, я хотела бы вам напомнить, что это ваше третье и последнее оплаченное свидание. Если хотите, чтобы мы продолжали работать по подбору кандидатур, тогда нам нужно обновить контракт. Вы будете использовать ту же самую кредитную карту для пролонгации?

С а ш а. Нет.

Она нажимает кнопку отбоя, смотрит на себя в зеркало, поправляет волосы, трогает пальцем пластырь под левым глазом. Медсестра подает ей пальто.

М е д с е с т р а. Доктор сказал, шрама не будет.

С а ш а (*снова трогая шрам*). Свидание... Как вовремя.

День. Интерьер ресторана в финансовом районе. Саша сидит за столом с молодым негром по имени Максвелл. На нем аккуратный костюм от Brooks Brothers, он коротко стрижен, стандартный корпоративный тип. Он заканчивает доедать

горячее. Перед Сашей тарелка с нетронутым бифштексом. Она чувствует себя не очень хорошо. Максвелл оживленно рассказывает.

М а к с в е л л (*пытаясь разговорить Сашу*). У вас удивительно знакомое лицо. Вы не отдыхали в Хэмптоне в прошлом августе?

С а ш а (*односложно*). Нет.

М а к с в е л л. А в позапрошлом?

С а ш а. И в позапрошлом тоже.

Пауза, во время которой Максвелл ест, а Саша сидит, глядя перед собой мимо него.

М а к с в е л л (*с энтузиазмом*). В прошлое воскресенье я ходил на «Рент» на Бродвее. Вы уже смотрели «Рент»?

С а ш а. Не смотрела.

Пауза повторяется.

М а к с в е л л (*пробуя снова*). Я обычно хожу в фитнесцентр четыре раза в неделю. Больше просто времени нет. (*Замолкает, ожидая что Саша проявит интерес.*)

Саша молчит, глядя мимо него.

М а к с в е л л. Но я не только качаюсь. Уже два года я занимаюсь йогой. Сейчас из йоги пытаются сделать еще одну аэробику, но йога — это намного больше, чем система физических упражнений, вы так не думаете?

С а ш а. Ну, наверное.

М а к с в е л л (*ободрен ответом, который он решает истолковать как интерес к теме*). Йога балансирует наши энергетические центры, чакры.

Саша согласно кивает, ей все равно.

М а к с в е л л (*чуть наклонившись вперед, как бы доверяя тайну*). Особенно та йога, которой занимаюсь я.

Саша поднимает на него глаза.

М а к с в е л л. Я занимаюсь тантрической йогой.

Саша продолжает на него смотреть.

М а к с в е л л (*думая, что она не поняла*). Тантрическая йога состоит в том, чтобы аккумулировать сексуальную энергию и трансформировать ее в творческую и духовную. Для этого мужчина должен уметь задерживать эякуляцию.

С а ш а. И как вы этого добиваетесь?

М а к с в е л л (*объясняет*). Есть определенная техника. Например, в стандартной миссионерской позе, когда у него должна наступить эякуляция, партнер, как бы прогибаясь в пояснице, поднимает прямые ноги кверху. В это время партнерша помогает ему, поддерживая его ноги согнутыми коленями.

У Саши звонит мобильный телефон. В трубке голос Канторовича.

Г о л о с в т р у б к е. Саша, Саша!

С а ш а. Да, Саша Коэн.

Г о л о с в т р у б к е. Это Алек Канторович из «Тодд Кэпитал». Где ты была все утро?

С а ш а. Я была занята.

К а н т о р о в и ч. Shit! Я хочу, чтобы ты взяла заказ на «короткую» продажу.

С а ш а. Почему ты не звонишь в торговый зал?

К а н т о р о в и ч. Я имею дело только с первыми лицами. Возьми заказ.

Саша берет красную салфетку со стола, просит ручку у Максвелла и записывает.

К а н т о р о в и ч. Продай пять миллионов акций «Тайтеко» по рынку и, когда они упадут до двадцати семи с четвертью, купи обратно то же количество.

Саша записывает, одновременно вынимает из сумочки пейджер, который показывает ей графики и котировки акций в реальном времени. Находит «Тайтеко», видит, что график идет вверх, рыночная цена — 41,75 доллара.

С а ш а. Почему ты думаешь, что акции упадут?

К а н т о р о в и ч. Чувствую. (*Вешает трубку.*)

Саша смотрит на Максвелла. Небольшая пауза. Максвелл возвращается к предыдущей теме разговора.

М а к с в е л л. Я все-таки мало рассказал о себе. Я начал в «Морган Стэнли». Затем...

С а ш а (*прерывает*). А насколько вы можете задерживать эякуляцию?

Утро следующего дня. Саша выходит из своего кабинета. Ее заместитель Майк поднимается со своего рабочего места и подходит к Саше.

М а й к. Оправилась после вчерашней аварии?

С а ш а. Почти.

Она берет чайник с кипятком, и они оба смотрят на экран телевизора, висящего в углу под потолком. Экран включен на финансовую программу CNNfn, звука нет, но видны бегущие строки. Неожиданно появляется мигающая строка: «Последние новости. Компания «Тайтеко» потеряла многомиллиардный контракт с «Боингом». Ожидается падение акций «Тайтеко». Саша не двигается. Майк смотрит на нее.

М а й к. Это твоя сделка?

С а ш а. Не совсем. Не совсем моя.

М а й к. Ты купила акции?

С а ш а. Нет, продала.

М а й к (*уважительно*). Отличная сделка. Когда?

С а ш а. Вчера.

Майк смотрит на нее несколько удивленно.

М а й к. Откуда ты знала?

Саша не отвечает.

Кабинет Джека Калахана, директора банка «Хэмилтон Рид». В кабинете Джек, Саша и Дэвид, молодой парень из отдела внутреннего контроля. Джек взвинчен и угрюм. Он вертит в руке бланк заказа.

С а ш а. Я в четвертый раз повторяю (*показывает на пальцах*). Я вышла из больницы, я была на свидании, я получила заказ, я взглянула на пейджер: акции «Тайтеко» шли вверх. Я удивилась.

Д ж е к (*кивает*). Ты удивилась. Мы тоже все удивились.

Д э в и д. Нет, это превосходная, замечательная сделка. Когда Саша передала заказ в зал, рынок на «Тайтеко» был уже ниже тридцати семи с половиной. Он стал падать буквально за минуту до получения заказа. Прибыль клиента — 50 миллионов, наши комиссионные — восемьсот тысяч...

Д ж е к. «Тодд Кэпитал» утверждает, что они не делали заказ.

С а ш а. Этого не может быть! Это был точно Канторович!

Д э в и д. Вы уверены?

С а ш а. Абсолютно.

Д ж е к. Откуда ты знаешь Канторовича? Ты что, с ним знакома?

С а ш а. Ёптэть, Джек, ты же прекрасно знаешь, что мы имеем дело с голосами, а не с людьми! Я сотни раз проводила с ним сделки по телефону! Почему ты мне не веришь?

Д ж е к. Я уже тринадцать лет возглавляю «Хэмилтон Рид». И двадцать второй год на Уолл-стрит. И впервые в моей практике клиент отказывается от получения пятидесяти миллионов долларов. Такого я не помню. (*Пауза.*) Саша, это все очень серьезно. Но у нас есть возможность решить эту проблему своими силами. При условии, если ты ответишь на два вопроса: от кого ты узнала о падении акций «Тайтеко» и кому ты успела сообщить о сделке?

С а ш а. Я ни от кого не узнавала о падении акций. И я никому не сообщала о сделке.

Д ж е к (*переглянувшись с Дэвидом*). Жаль, что ты проработала начальником отдела всего два дня.

Следующий день. Манхэттенская прокуратура. Кабинет следователя. Два следователя, белый и пуэрториканец, и человек в очках из ФБР допрашивают Сашу. Рядом сидит ее адвокат Найджел Робинсон.

Б е л ы й. Мисс Коэн, как старший следователь Манхэттенской прокуратуры по Южному округу я обязан объяснить вам суть выдвигаемых обвинений. 14 февраля вы не пришли на работу, так как попали в аварию?

С а ш а. На меня наехал мотороллер.

П у э р т о р и к а н е ц. У вас есть полицейский протокол инцидента?

С а ш а. Нет.

П у э р т о р и к а н е ц. Выписка из госпиталя?

С а ш а. Нет, это был какой-то частный медицинский офис.

Р о б и н с о н. Как адвокат мисс Коэн я могу вас заверить, что мы обязательно получим все соответствующие документы и предоставим их в распоряжение следствия.

Б е л ы й. Хотелось бы. Однако продолжим. В тот же день (*смотрит на копию бланка заказа сделки*) в 14.42 вы позвонили по телефону в свой офис и продиктовали заказ на продажу пяти миллионов акций «Тайтеко»?

С а ш а. Заказ от «Тодд Кэпитал». (*Достает из сумки красную салфетку, на которой она записала заказ от Канторовича.*) Вот здесь я записала заказ. (*Кладет салфетку перед следователем.*) Я была в ресторане.

Б е л ы й. Сразу после аварии?

С а ш а. Нет, когда я вышла из госпиталя.

Пауза.

Б е л ы й (*смотрит на салфетку*). Вы также дали своему ассистенту новые банковские реквизиты оффшорного счета некоего траста на острове Кюрасао для этой сделки.

С а ш а. Я получила эти реквизиты от Алека Канторовича. В этом ничего странного. «Тодд Кэпитал» управляет несколькими инвестиционными фондами, и каждый имеет свой счет.

Б е л ы й. А мы и не говорим, что это странно. Странно другое. Вы предварительно заявили, что в момент звонка акции «Тайтеко» шли наверх. На следующий день «Тайтеко», крупнейшая американская титановая компания, потеряла заказ с «Боингом» и акции, естественно, упали. Если на момент заказа вы или ваши клиенты знали о предстоящей потере контракта, то это, мисс Коэн, как вам безусловно известно, называется использованием внутренней информации для незаконного обогащения и предусматривает долгий тюремный срок.

П у э р т о р и к а н е ц. В федеральной тюрьме.

Б е л ы й. Кому вы сказали о заказе?

С а ш а. Никому.

Б е л ы й. Сразу перед вашим звонком в офис на рынок вышел большой блок «Тайтеко». Вы понимаете, что это значит?

С а ш а (*зло*). Не понимаю.

Б е л ы й. Постарайтесь понять. Это выглядит, как будто вы или сами воспользовались информацией от клиента, или передали ее кому-то за комиссионные.

П у э р т о р и к а н е ц. Которые вчера поступили на ваш счет в «Чейз Манхэттен Банк». (*Достает бумагу.*) Выписка о вчерашнем переводе на ваш счет из Багамского отделения «Ллойдс Банк». Один миллион сто двадцать пять тысяч долларов.

С а ш а. Это... полная чушь!

Б е л ы й. Это не чушь, мисс Коэн. Нам кажется, что вы заранее знали о падении акций.

С а ш а (*зло*). Ну да, я — ясновидящая!

П у э р т о р и к а н е ц. Ясновидение — ваше личное дело, мисс Коэн. Опустим и другое — сомнительную репутацию Джереми Тодда. Но мы уверены, что вы получили информацию от ваших бывших соотечественников.

С а ш а. От русских? От русских русских?

Б е л ы й. От русских русских.

С а ш а. Последний раз с русским русским я говорила летом. По телефону. Это была моя мама. Я повторяю: в тот день я получила заказ от Канторовича, записала его на салфетку и передала брокеру.

П у э р т о р и к а н е ц. Никакого заказа не было.

С а ш а. Заказ был.

Б е л ы й. О'кей, а куда ушли деньги от сделки? Пятьдесят миллионов?

С а ш а. На счет траста в оффшорной зоне, который мне продиктовали вместе с заказом.

Б е л ы й. Вы правы. Но этот счет открыт на ваше имя. (*Показывает.*) Он был открыт за день до сделки.

Саша надевает очки в тонкой металлической оправе, разглядывает бумаги.

Ч е л о в е к в о ч к а х. Простите, можно ваши очки?

Саша поднимает голову, непонимающе смотрит на него, снимает очки, протягивает.

Ч е л о в е к в о ч к а х (*трогая очки*). Титан.

С а ш а. И что?

Ч е л о в е к в о ч к а х. Прочная вещь.

С а ш а. Я знаю.

Ч е л о в е к в о ч к а х. Давно они у вас?

С а ш а. Недели... две. А что?

Ч е л о в е к в о ч к а х. Да ничего. Понимаете, меня, собственно, финансовая сторона этого дела не интересует. Мое ведомство оперирует другими понятиями: национальная безопасность, стратегическое сырье, патриотизм.

Пауза.

Р о б и н с о н. Я не понял суть вашего вопроса к моей клиентке.

Ч е л о в е к в о ч к а х. А я пока и не задавал вопросов.

Ирландский паб в Финансовом районе. Саша заходит в паб, идет в дальний конец. Там за столом сидит Гвидо, одетый в модную итальянскую одежду, напротив него типичный трейдер с Уолл-стрит в костюме и галстуке. Они играют в «железку».

Т р е й д е р (*читает цифры на купюре*). Пять, шесть... (*Заканчивает читать.*) Ну?

Г в и д о. Я выиграл.

Кладет на стол купюру. Трейдер смотрит на нее, достает бумажник, отсчитывает пятьсот долларов. Гвидо забирает их, кладет в карман. Трейдер встает.

Т р е й д е р. Ну?

Г в и д о. Удачи тебе, браток.

Трейдер уходит. К Гвидо подсаживается следующий игрок, тоже типичный уоллстритовец. Начинается игра. Гвидо быстро обыгрывает его. Игрок расплачивается.

Г в и д о. Удачи тебе, парень!

Тот уходит. Саша подсаживается к Гвидо. К столу приближается третий игрок.

И г р о к. Теперь моя очередь.

Гвидо не обращает на него внимания, складывает деньги в картонную коробку. Смотрит на Сашу. Игрок отходит.

С а ш а. Почему тебя не было?

Г в и д о. Я тут встретил одного.

С а ш а. Красивого?

Г в и д о. Очень.

С а ш а (*закуривает, выпускает дым*). Ты за меня волнуешься?

Г в и д о. Все еще. (*Касается кончиками пальцев ее пластыря под глазом.*) Мотороллер?

С а ш а. Откуда знаешь?

Г в и д о. Я же играю с твоими.

С а ш а. Слушай, что тебе известно о Тодде?

Г в и д о. У него плохая репутация.

С а ш а. Это я сама знаю. Мне про это талдычили в прокуратуре. Я знаю, что он продавал акции страховых компаний перед терактом.

Г в и д о. Это никто не доказал.

С а ш а. Почему?

Г в и д о. Потому что брокер, через которого ставили заказы, исчез.

С а ш а. Замечательно.

Г в и д о. Вообще же, он один из крупнейших в мире торговцев секретной информацией. А в Штаты его не пускают за банальное уклонение от уплаты налогов.

С а ш а. Это я тоже знаю.

К столику подходит официант с подносом, ставит перед Гвидо чашку зеленого чая с молоком.

О ф и ц и а н т. Ваш зеленый чай с молоком, как всегда. (*Обращаясь к Саше.*) Что будете пить?

С а ш а (*трет глаз*). Алкоголь.

Официант поворачивается, уходит.

Г в и д о. А вообще, как ты?

С а ш а. Прекрасно. Мне светит двадцать лет тюрьмы. Мне заблокировали личные счета и отстранили от работы.

Чуть позже. Перед Сашей стоят две пустые рюмки водки, и она допивает третью.

Саша встает и сталкивается с Майком из своего отдела.

М а й к. Привет! Представляешь, меня сегодня назначили на твое место.

Саша глядит на Гвидо и уходит.

Майк садится за стол, радостно вынимает купюру из кармана.

М а й к. Зарядим?

Гвидо достает купюру и играет. Майк выигрывает. Не без огорчения он складывает деньги, прячет их в карман. Смотрит на Гвидо. Тот молчит.

М а й к. Ну, я пойду?

Г в и д о. Иди. Мне нечего тебе пожелать. У тебя уже все есть.

Квартира Саши. Ночь. Саша сидит в кресле, курит. Смотрит финансовые новости, потом встает, подходит к полке, на которой стоят кассета фильма «Касабланка» и книга «Мастер и Маргарита». Саша берет кассету, вынимает из коробки, вставляет в видеоплейер. На экране появляется изображение: Хамфри Богарт на парижском вокзале под дождем. Вдруг изображение прерывается, на экране возникают голые женские ноги на кафельной плитке. Красивые ноги, на одной из них сделан педикюр. Протягивается рука с кисточкой, наносит лак на ногти другой ноги. Потом рука исчезает. Хозяйка ног встает, возникает часть интерьера ванной комнаты. Зеркало. В зеркале Саша. Она осторожно снимает пластырь, трогает шрамик под глазом. Затем камера вплывает в ее квартиру. Все как бы снято ее глазами. Конец фильма. Саша вскакивает, подбегает к зеркалу, смотрит на свой левый глаз. Сдирает пластырь и трогает шрамик.

Утро. Саша выходит из лифта. В фойе швейцар Хуан.

Х у а н. Добрый день, мисс Коэн! Как вы себя чувствуете?

С а ш а. Нормально. Скажи, это ведь была твоя смена?

Х у а н. Конечно, мисс Коэн. Я все видел.

С а ш а. Кто меня увез?

Х у а н. После того как на вас налетел этот сумасшедший, сразу подъехала «скорая помощь» — видимо, ехали мимо — и забрала вас.

Саша выходит на улицу.

Тот же день. Саша подъезжает на такси к медицинскому офису, в котором она была после аварии, выходит, подходит к двери. На двери следы вывинченной таблички, висит знак «Сдается в аренду». Саша пытается заглянуть в окно и видит сквозь стекло пустое помещение. Идет вниз по улице, заходит в магазин, где продаются табак и газеты.

Саша покупает пачку сигарет, смотрит на стойку с журналами. Взгляд ее останавливается на женском журнале. Саша берет журнал с прилавка, начинает листать. За прилавком у продавца раздается звонок почтовой компании «Вестерн Юнион». Пришел перевод. Продавец осматривает магазин. Кроме Саши, в нем никого нет.

П р о д а в е ц. Простите, вы — мисс Коэн?

С а ш а. Да.

П р о д а в е ц. Пришел.

С а ш а. Что?

П р о д а в е ц. Перевод, сто долларов.

С а ш а. Я не жду никакого перевода.

П р о д а в е ц. Сто долларов.

С а ш а. От кого перевод?

П р о д а в е ц (*глядя на распечатку*). От Саши Коэн.

Саша выходит из магазина, начинает осматриваться по сторонам.

Тот же день, чуть позже. Приемная менеджера «Тодд Кэпитал» Алека Канторовича. Саша в приемной.

С е к р е т а р ь. Мисс Коэн, я же сказала, что нет никакого смысла ждать мистера Канторовича, он очень занят. Тем более что вы не записались на прием.

С а ш а. Я звонила.

С е к р е т а р ь. Да, двадцать минут назад. Мистер Канторович очень занят.

Саша смотрит на часы: 3.45.

С а ш а (*садится*). Я подожду.

Секретарша тоже смотрит на часы. Звонит интеркам, секретарша начинает с кем-то говорить.

Саша. Может, все-таки попросите мистера Канторовича меня принять?

Секретарь. Я уже просила два раза.

Часы на стене показывают 4.15. Секретарша нервно перебирает бумаги на столе. Саша спокойно сидит в кресле и читает «Уолл-стрит джорнэл». Звонок. Секретарша берет трубку.

Секретарь. Да, одну секунду, мистер Канторович. (*Смотрит на Сашу.*) Мисс Коэн, мистер Канторович хотел бы с вами поговорить.

Саша. По телефону?

Секретарь. Да.

Саша берет трубку.

Голос Канторовича. Мисс Коэн, чем могу вам помочь?

Саше виден силуэт Канторовича за стеклянной матовой дверью.

Саша. Алек, я ценю твое чувство юмора. Значит, ты не делал заказ?

Канторович. Какой заказ?

Саша. Не припоминаешь?

Канторович. Не припоминаю.

Саша видит свое отражение в матовой двери.

Саша. Алек, почему ты говоришь со мной через закрытую дверь?

Канторович. Если у вас или у «Хэмилтон Рид» имеются к «Тодд Кэпитал» или лично ко мне какие-либо претензии, я советую вам следовать общепринятым процедурам...

Саша. Алек, почему ты говоришь со мной через дверь?

Канторович. ...Я думаю, вам надо поговорить с вашим непосредственным начальством...

Саша (*с нарастающим волнением*). Алек, почему ты говоришь со мной через дверь?!

Канторович. ...Я думаю, что это было бы правильным решением, вполне логичным...

Саша (*почти кричит*). Алек, почему ты говоришь со мной через дверь?!

Канторович. Гуд бай, мисс Коэн.

Интерьер просторного кабинета председателя совета директоров инвестиционного банка «Хэмилтон Рид» Захарии Олдена. Кабинет в стиле «Хайтек», где минимализм сочетается с объектами морской фауны. Саша сидит за громадным столом напротив Олдена. Олден — худощавый красивый молодой человек тридцати одного года в идеальном голубом костюме, с осветленными короткими волосами.

Саша. Мистер Олден, я очень рада, что я вас застала и что вы нашли возможность меня принять.

Олден (*доброжелательно, с теплой улыбкой*). В любое время.

Саша (*спешит сказать*). Мистер Олден, я уверяю вас, что заказ на «Тайтеко» поступил от «Тодд Кэпитал». У меня не было никакой предварительной информации о предстоящем падении акций «Тайтеко».

Олден (*заинтересованно*). Почему?

Саша (*несколько удивленно*). Но если бы мне было известно о предстоящем падении акций, то я бы никогда не приняла заказ, потому что это противозаконно.

Олден. Неужели?

Саша. Конечно.

Олден встает, достает из стенного шкафа пальто и жестом предлагает Саше следовать за ним.

Олден и Саша едут в лифте вниз.

Саша. Все мои попытки убедить мистера Канторовича, менеджера «Тодд Кэпитал», признать сделку оказались совершенно безуспешными. Может быть, вы поговорите с мистером Тоддом, владельцем «Тодд Кэпитал»?

Олден (*смотрит на нее с интересом*). Джереми Тодд? Вы знаете Джереми?

Саша. Не имею чести.

Олден. Джереми — прекрасный малый. Я знал его еще студентом. Он был

звездой на факультете. (*Пауза. Он переводит взгляд, смотрит на себя в зеркало.*) У меня чудовищная память на лица. Вот Джереми, например. Я при встрече несколько раз не узнавал его. По-моему, он на меня обижен. Хотя я его очень люблю. (*Вздыхает.*) Вы же понимаете, мы имеем дело не с лицами, а с голосами.

Саша непонимающе смотрит на него. Лифт останавливается.

Приемное отделение «Скорой помощи». Помещение заполнено людьми, ожидающими вызова. Среди них Саша. Она единственная белая. Слышится испанская речь. Полицейские постоянно привозят пострадавших. Из двери выходит медсестра.

М е д с е с т р а. Коэн! Коэн.

Саша встает.

М е д с е с т р а. В пятый бокс.

Саша в смотровом боксе с врачом-пакистанцем. Он прикрепляет на дисплей рентгеновские снимки ее левого глаза.

В р а ч (*показывает*). Вот видите, у вас здесь, на глазном нерве действительно есть небольшое затемнение. Ощущение инфильтрата или постороннего предмета. Вам не мешает?

С а ш а. В общем, нет.

В р а ч. Вы себя чувствуете нормально?

С а ш а. Нормально.

В р а ч. Я вам советую пройти более тщательное обследование. Нужно сделать компьютерную томографию. Я думаю, нужно обратиться в специализированную клинику.

С а ш а. А это можно убрать?

В р а ч. В принципе, можно. Но нужна операция. А операцию никто не сделает просто так.

С а ш а. А сколько может уйти времени на подготовку к этой операции?

В р а ч. Я не могу сказать. Может уйти несколько недель. Все зависит от того, что покажет томография. (*Заканчивает заполнять больничную форму и отдает ее Саше.*) Отнесите в регистратуру.

Саша с бумагами в руках стоит в очереди в регистратуру. С раздражением обводит взглядом приемный покой.

С а ш а. Зоопарк. Зоопарк. Ёбаный зоопарк. Посмотри на зоопарк, мудила.

Р е г и с т р а т о р ш а. Вы мне?

Квартира Саши. Ночь. Саша лежит на кровати, смотрит в потолок. Гвидо снова в ее платье прихорашивается перед зеркалом.

Г в и д о. А ты не пробовала говорить с кем-нибудь из «Тайтеко»?

С а ш а. Я пыталась связаться с президентом Джоном Клюге, но меня с ним, конечно же, не соединяют.

Г в и д о (*переодеваясь*). Если бы он подтвердил, что «Тодд Кэпитал» знал о предстоящей потере контракта, это могло бы помочь.

С а ш а. Но я нигде не могу найти его.

Г в и д о. Это решаемая проблема.

Пауза.

С а ш а (*смотрит в потолок*). Есть еще одна важная вещь, о которой я сейчас не хочу говорить.

Г в и д о. Не хочешь, не говори.

С а ш а. Я до сих пор не могу понять, зачем ты каждый вечер надеваешь мою одежду?

Г в и д о. Потому что я хочу быть тобой.

С а ш а (*с усмешкой*). Трейдером на Уолл-стрит?

Г в и д о. Заткнись. Я им уже был. Чем это кончилось, ты знаешь...

Саша молча курит.

Г в и д о. Можно, я тебя напугаю?

С а ш а. Последнее время все только и делают, что меня пугают.

Г в и д о. Я хочу от тебя ребенка.

С а ш а. Как, ты же гей?

Г в и д о. Технически это не проблема.

С а ш а. Почему ты хочешь ребенка?

Г в и д о. Мне уже пятьдесят шесть, и я не знаю, как долго продлится моя способность к воспроизведению. Да и тебе, между прочим, уже тридцать семь, и у тебя еще не было детей.

С а ш а. А почему, собственно, от меня?

Г в и д о. Если бы я был женщиной, я хотел бы быть такой, как ты.

С а ш а. Какой?

Г в и д о. Цельной.

С а ш а (*смотрит в белый потолок*). Цель-ная, цель-ная, цель-ное... молоко. Клюге, Клюге.

Г в и д о (*поворачивается к ней*). Не стоит принимать решение прямо сейчас.

С а ш а. Какое решение?

Г в и д о (*оборачиваясь*). Ну... ребенок.

С а ш а. Мне нужен Клюге. Очень.

Г в и д о. Его можно найти. Но это необычное место.

Вечер. Бар напротив сексклуба «Квики». Среди посетителей бара — Саша и Гвидо.

Г в и д о. Там не подают спиртного. Поэтому здесь все набирают состояние.

Саша смотрит на людей в баре, потом переводит взгляд на дверь сексклуба. На двери таблички небольших торговых компаний.

С а ш а. И Клюге туда ходит?

Г в и д о. Чем выше статус, тем демократичнее прихоти.

С а ш а (*встает*). Ну я пошла.

Г в и д о. Иди, только помни, что ты должна будешь раздеться.

Раздевалка сексклуба. Атмосфера, чем-то напоминающая сауну. Мужчины и женщины, обернутые полотенцами. Саша раздевается, отдает одежду охраннику. Он вешает ее вещи на большое металлическое кольцо, протягивает ей номер на резинке. Она надевает его на левую руку. Берет полотенце и заворачивается в него.

О х р а н н и к. Душ напротив.

Саша идет по коридору сексклуба мимо кабинок, занавешенных шторками. В просвете между штор видит странную пару: мужчина и женщина неподвижно сидят напротив друг друга. Она проходит в общую гостиную, на диванах несколько человек, разговаривают, знакомятся и смотрят порнофильм. Здесь же Джон Клюге. На коленях у Клюге покоится голова лежащей рядом девушки. Они отдыхают. Саша садится рядом с Клюге. Смотрит на него.

К л ю г е. Привет.

С а ш а. Вы Джон Клюге?

К л ю г е. Нет! Я его брат-близнец.

С а ш а. Меня зовут Саша Коэн. Я — директор отдела ценных бумаг «Хэмилтон Рид».

К л ю г е (*поглаживая девушку*). Это возбуждает.

С а ш а. Мистер Клюге, вы должны мне помочь. Накануне потери вами контракта с «Боингом» «Тодд Кэпитал» дал мне заказ на короткую продажу акций вашей компании. Теперь я хожу на допросы.

К л ю г е (*первый раз взглянул на Сашу*). Давайте уединимся.

Саша и Клюге проходят в маленькую комнату, занавешенную ширмой.

К л ю г е. Так вы хотите, мисс Коэн, чтобы я подтвердил, что «Тодд Кэпитал» знал заранее о потере контракта и падении акций «Тайтеко»?

С а ш а. Да.

Клюге смотрит на нее, затем с серьезным лицом, без улыбки снимает с себя полотенце, а затем развязывает узел полотенца Саши. Саша смотрит на Клюге. Клюге обнимает ее за плечи и разворачивает к зеркалу на одной из стен комнаты. Они оба отражаются в зеркале.

К л ю г е (*смотря на изображение*). Какая мы пара!

С а ш а (*смотрит в зеркало на свое изображение*). Это ваша кассета?

К л ю г е. Какая кассета?

С а ш а. «Касабланка».

К л ю г е (*на секунду задумавшись*). Жаль, что я не похож на Хамфри Богарта.

Саша, голая, стремительно идет по коридору сексклуба. Заходит в раздевалку, снимает с левого запястья резинку с номером, сует охраннику.

О х р а н н и к. Так быстро?

Саша идет по улице. Внезапно останавливается, смотрит на человека в желтой куртке.

С а ш а. Опять желтая. Смотри, третий человек в желтой куртке.

Она зябко передергивает плечами, поворачивается, идет дальше.

Саша возле своего дома. Ее ждут трое журналистов. У одного на плече телекамера.

П е р в ы й ж у р н а л и с т. Мисс Коэн, добрый вечер. Могли бы вы коротко прокомментировать сегодняшнее выступление по ABC Роберта Легволда по поводу скандала с титаном?

С а ш а. С каким титаном?

В т о р о й ж у р н а л и с т. С акциями «Тайтеко». Роберт Легволд назвал вас типичной представительницей русской пятой колонны в США. Вы согласны с этим?

Т р е т и й ж у р н а л и с т. Как вы думаете, кому выгодно вбивать очередной клин в отношения двух сверхдержав?

Саша уходит быстрым шагом.

Улица в Бруклине. Саша подъезжает на такси к трехэтажному двухквартирному дому. В окнах свет, слышны пьяные голоса. Ее замечают, машут из окна. Саша входит в дом.

Квартира соседей Александра. Шумный день рождения ребенка. Десять человек сидят за типично русским столом с обильной закуской и многообразной выпивкой. Сашу сажают за стол. Бородатый отец ребенка в золотых очках и в рубашке навыпуск продолжает тост.

Б о р о д а ч. Так вот, о чем, собственно, я. Вы все знаете как мучительно мечет икру лосось. Он пересекает океан, входит в русло, плывет против течения. Из последних сил! Это чудовищное напряжение. «Лицо» рыбы меняется страшно. Друзья мои, посмотрите на меня! Посмотрите на Нателлу! (*Всеобщий хохот; бородач кладет руку на голову жующего мальчика.*) И все это для того, чтобы вот из такой икринки выросла здоровая и счастливая рыба! (*Все чокаются, пьют; бородач переводит взгляд на Сашу.*) Ну, а если наш лосось попадает на Уолл-стрит, он простотаки обязан стать настоящей акулой! Прекрасной и зубастой! За тебя, Сашенька!

Все пьют, смеются. Саша выпивает, переводит взгляд на Александра.

А л е к с а н д р. Я видел тебя сегодня по ABC.

С а ш а. Пойдем к тебе.

Они встают, выходят из-за стола, направляются в квартиру Александра.

Б о р о д а ч. Только не предохраняйтесь! Время метать икру!

Квартира Александра.

А л е к с а н д р. Ясно, что это подстава. У тебя два пути: либо сидеть тихо и ждать, либо скрыться. С тебя взяли подписку о невыезде?

С а ш а. Нет.

А л е к с а н д р. Это странно. Хотя если ты скроешься — ты виновата.

С а ш а (*задумчиво*). Я виновата... Знаешь, я тебе еще кое-что хотела рассказать.

А л е к с а н д р. Что?

С а ш а. У меня в глазу... вот в этом глазу... какая-то штука. Ну, вещь. Устройство. Типа камеры. Телекамеры. И они все видят, все-все, что я делаю. Следят за каждым моим шагом. Они мне подкинули кассету. Там мои ноги. Ну, когда я в ванной делала педикюр. Я в следующий раз покажу тебе. Они записали это на мою «Касабланку».

Пауза.

А л е к с а н д р. Давай, ты переедешь ко мне?

С а ш а. Надо чем-то залепить глаз. Или очки... ширму защитную...

А л е к с а н д р. Я посоветуюсь с Марком. Помнишь Марка?

С а ш а. Который разбился?

А л е к с а н д р. Да нет. Марка Попова?

С а ш а. Хотя... это такое странное чувство. Даже как-то... возбуждает... Смотришь... как для кого-то... (*Нервно хихикает.*)

Александр внимательно смотрит на нее, оглядывается, замечает детский рисунок на своем рабочем столе. На рисунке — детская рука, обведенная синим фломастером. Под рисунком подпись: «Саша Кедрова, 2 «А» класс».

А л е к с а н д р. Смотри, что я нашел. Узнаешь?

С а ш а (*берет рисунок, прикладывает свою руку к изображению*). Руки растут.

Убирает рисунок в сумочку. Уходит.

Квартира Саши. Утро следующего дня. Саша спит. Звонок по телефону. Гудок интеркама. Саша просыпается и в короткой ночной рубашке идет к входу, поднимает трубку интеркама около входной двери.

Г о л о с ш в е й ц а р а. Мисс Коэн? К вам посыльный из «Федерал Экспресс».

С а ш а. Пусть поднимется.

Звонок в дверь. Саша открывает. Молодой рассыльный из «Федерал Экспресс» дает ей большой пакет. Саша расписывается, закрывает дверь. Внутри пакета — маленький конверт. Саша достает из него авиационный билет и сложенный лист бумаги. Смотрит на билет: Белиз, самолет через три часа. Саша заходит в спальню, достает из тумбочки пластырь, вскрывает упаковку, залепляет полоской пластыря левый глаз. Идет в ванную, закрывает за собой дверь.

Саша, уже одетая, стоит в прихожей своей квартиры, смотрит в зеркало. Она в шубе, за окном идет снег. Саша берет дорожную сумку и выходит.

Аэропорт в Белиз-Сити. Жаркий тропический день. Саша выходит из здания аэропорта, снимает шубу, накидывает ее на руку, берет такси и едет через город к пристани.

Пристань. Саша разговаривает с владельцем катера, пожилым негром. Протягивает ему ксерокс карты. Негр смотрит на карту. На карте обозначена точка у побережья на расстоянии двенадцать и одна десятая морских миль.

Н е г р (*понимающе кивает*). Это мистер Тодд.

Катер. Океан. Впереди вырисовываются очертания большого катамарана Тодда. Он быстро приближается. Катер швартуется к катамарану. С катамарана Саше спускают подъемник, напоминающий детские качели. Она садится в него.

М а т р о с (*сверху*). Мисс, только снимите, пожалуйста, туфли.

Саша снимает туфли, ее поднимают на палубу.

Катамаран. Саша на палубе. У нее забирают вещи, но туфли она держит в руке, идет по палубе. Замечает на застекленном с трех сторон капитанском мостике Тодда, который бежит на одном месте. Саша подходит ближе. Видит, что Тодд бежит по резиновой дорожке тренажера. Тодд, сорокапятилетний красивый мужчина с челкой и мальчишеским обаянием, напоминает молодого Роберта Редфорда. Он одет в белые короткие шорты, тело с развитой рельефной мускулатурой. Перед Тоддом расположены мониторы. На одном — постоянно меняющиеся котировки разнообразных валют, на другом — финансовые новости, на третьем — графики и котировки акций и индексов различных финансовых рынков. На Тодде наушники с микрофоном. Не переставая двигаться, Тодд дает указания своему брокеру в Токио.

Т о д д. Как «Никэй»? Открылся наверх? К десяти утра по местному времени он должен застопориться. Продолжай покупать «Инокоси» по вчерашнему лимиту семнадцать и три восьмых. Это хороший уровень.

Саша слушает Тодда. Он не обращает на нее никакого внимания.

С а ш а (*чтобы привлечь к себя внимание*). Мистер Тодд, я рекомендую не покупать «Инокоси» выше, чем семнадцать ровно.

Т о д д (*поворачивается и, не переставая бежать, отключает микрофон наушников*). Мисс Коэн?

С а ш а. Саша Коэн.

Т о д д. Почему по семнадцать ровно?

С а ш а (*смотрит на мониторы*). Токио открылся полчаса назад, но объем по «Инокоси» почти нулевой. Это значит, что покупают только местные участники рынка, что на эти акции не было ночных заказов из Нью-Йорка и Лондона. До открытия Сиднея и Гонконга еще два часа, и в это время вы практически

единственный покупатель на рынке. Если вы сейчас купите «Инокоси» по семнадцать и три восьмых и рынок поймет, что покупатель «Тодд Кэпитал», то следующая сделка будет уже семнадцать с половиной. Если вы хотите аккумулировать позицию, лучше начать с семнадцати, тогда вы сможете закончить ее на семнадцати и трех восьмых. И остановиться перед открытием Гонконга.

Тодд останавливается на секунду, смотрит на нее внимательно.

Т о д д. Хорошо, я приму ваш совет. Если он окажется удачным, вы получите комиссионные. (*Включает микрофон.*) Ты знаешь, Тосие, отмени заказ по семнадцать и три восьмых. Мы будет брать все не выше уровня шестнадцать и девяносто пять. Саёнара, дружище. (*Снимает наушники, выключает микрофон, подходит к Саше, протягивает руку.*) Джереми.

С а ш а. Саша.

Они выходят из застекленного капитанского мостика на палубу. Секундная пауза.

С а ш а. Вы пригласили меня...

Т о д д (*прерывает ее на полуслове*). Рабочий день окончен. Я всегда плаваю в конце рабочего дня. Хотите поплавать?

Саше нравится Тодд. Она смотрит на него.

С а ш а. Но я не привезла с собой купальник.

Т о д д. Это не проблема. Я думаю, вы найдете все, что нужно, в вашей каюте.

Плавательная платформа на корме катамарана Тодда. Саша в купальнике, Тодд в тех же шортах. Стоят на платформе.

Т о д д. Пошли?

Он красиво ныряет в воду. Саша ныряет за ним.

Саша не находит Тодда под водой. Она одна. Выныривает наверх, Тодда нет. Саша снова ныряет. Ныряет глубже, пока неожиданно не натыкается на прозрачное препятствие. Это пластиковая стена, нечто вроде громадного пластикового корыта, подведенного под водой под катамаран. Саша пугается, судорожно шлепает по пластику руками, затем выныривает, глотает воздух и оглядывается. Видит невдалеке от катамарана по кругу маленькие, неприметные буйки. Рядом выныривает Тодд.

С а ш а (*показывает ему на буйки*). Это от акул?

Т о д д. От акул, от акул...

Каюта Саши. Саша выходит из душа, вытираясь, рассматривает каюту. Каюта ей нравится. На красиво застеленной кровати лежат полосатая матроска и белая теннисная юбка.

С а ш а (*присаживается рядом, рука ее, делая змеиные движения, заползает в правый рукав матроски, напевает что-то вроде колыбельной*). Спи, змееныш мой любимый... семь полос, семь полос... если семь, значит, это точно он сделал... (*Рука выныривает из левого рукава и, резко сложившись в кулак, почти ударяет по левому глазу.*) Fuck you!

Вечер. Саша в матроске и юбке поднимается по лестнице на палубу, оглядывается, видит, что на корме накрыт стол. Все очень красиво сервировано, на столе в вазе, которая стоит в специальном закрепленном отверстии, свежие цветы. Тодд сидит за столом. Он в голубой рубашке поло и светлых полотняных брюках, босиком. Завидев Сашу, он встает, жестом приглашает ее сесть напротив. Саша подходит, садится. Звучит приглушенная симфоническая музыка.

Т о д д. Вы любите зиму в Нью-Йорке?

С а ш а. Я ее плохо отличаю от осени.

Т о д д. А я скучаю по Нью-Йорку.

Стюард-негр в белом кителе, белых шортах и белых перчатках, но босой подает им напитки.

С а ш а. А по чему вы скучаете?

Т о д д. По силуэту ночного города. Уже два года... Да вы, должно быть, все знаете. Недавно я стал гражданином Белиза. Вы едите мясо вечером?

С а ш а. Могу и вечером.

Тодд делает знак стюарду, тот подходит к столу.

Т о д д. Вам с кровью или медиум?

С а ш а. С кровью.

Т о д д. А мне как обычно.

Стюарт уходит.

Т о д д (*приветливо глядя на Сашу*). Расскажите мне о себе.

С а ш а. А чего вы обо мне не знаете?

Т о д д. Я не знаю о вас две вещи. Первая — рады ли вы, что приехали сюда? И вторая — теплые ли у вас руки?

Саша протягивает ему руки через стол. Он берет их в свои.

Т о д д (*держит руки Саши в своих*). Все еще холодные. (*Рассматривает Сашу.*) Вы русская. Но у вас нерусские скулы.

С а ш а. Русские скулы? Это как?

Т о д д. Со мной в Йейле училась одна русская. Наташа Коваль. У нее были такие скулы... не знаю, с чем их сравнить. Есть такие раковины. На них положишь руки, и так спокойно сразу становится. Я любил класть ей ладони на скулы.

С а ш а. Вы ее любили?

Т о д д. Не знаю. Но я ее навсегда запомнил. Она меня научила целоваться до крови.

С а ш а. Она кусала вас?

Т о д д. Нет. Это не укус...

С а ш а. А что же?

Т о д д. Что-то... такое... (*С улыбкой пожимает плечами.*) Дело в том, что она сама была из Оймякона. Это город в Сибири.

С а ш а. Я знаю. Там очень холодно.

Т о д д. Там, действительно, очень холодно. И она со своим парнем впервые целовалась на улице, зимой, когда было минус 66 градусов по Фаренгейту. У них лопались губы, и текла кровь. Ей это так понравилось. На всю жизнь.

Стюард вносит две тарелки, накрытые металлическими полусферами. Ставит перед Сашей и Тоддом. Изящным жестом снимает полусферы. На тарелках — два мелко нарезанных стейка со сложным гарниром, который тоже мелко нарезан. Стюард подает корзинку с мелко нарезанным хлебом, салатницу с мелко нарезанным салатом. Саша смотрит на странную еду.

Т о д д (*отпускает ее руки, берет нож и вилку*). И эта Наташа Коваль решила всегда целоваться только до крови.

С а ш а. Но... в Штатах не бывает минус 66 градусов.

Т о д д. Да. Но она умела это делать и без русского мороза. За два месяца на моих губах не осталось живого места. (*Смотрит на Сашу.*) А вы любите целовать до крови?

С а ш а (*смотрит на мелкие куски своего стейка, подплывшие кровью*). Я? Вообще-то... люблю без крови. Но если надо, могу укусить. Сильно.

Т о д д (*смеется*). Значит, вы настоящая русская! (*Поднимает бокал с вином.*) И вы очень милы.

Пауза.

Т о д д (*спохватываясь*). Ешьте, Саша. У меня прекрасный повар.

Они едят. Саша осторожно ест кровавое мясо.

Т о д д (*энергично жует*). Отличный стейк, правда?

Саша осторожно кивает. Потом внезапно смеется.

Т о д д. Что случилось?

С а ш а. Нет, ничего... Просто... у меня эти два дня были такие безумные. Как будто я попала в невидимую мясорубку.

Т о д д. Забудьте. У вас теперь все будет хорошо. Всегда. (*Поднимает бокал.*) За вас, Sa-shen-ka. Правильно?

С а ш а (*по-русски*). Да.

Пьют. Едят. Смотрят друг на друга.

Ночь. Саша и Тодд на палубе с бокалами вина в руках. Они слегка пьяны.

Т о д д. У воды и денег много общего. Два океана. Разве что вода не горит.

С а ш а. И не девальвируется.

Т о д д. Зато испаряется.

С а ш а. Деньги тоже. И гораздо быстрее воды.

Смеются.

С а ш а (*смотрит на него в полумраке*). Скажите, Джереми, зачем вы все это делаете?

Т о д д (*поворачивается к ней, приближаясь вплотную*). Что?

С а ш а (*смотрит на его губы*). Ну... вообще... все. Зачем?

Т о д д (*проводит пальцем по ее щеке*). Я увеличиваю базу личных активов.

Пауза.

С а ш а. У вас тоже холодные руки.

Т о д д (*продолжая водить пальцем по ее щеке*). Морская вода — потрясающая вещь. Это живое тело громадного существа по имени Океан. Оно дышит, оно живет. Рядом с нами. И мы так мало знаем о нем. Мой дед воевал на Гавайях против японцев. Когда у врачей не хватало донорской крови, они заливали в вены раненым морскую воду. И люди выживали.

Саша вдруг начинает плакать. Бокал падает на палубу, разбивается.

Т о д д. Что с вами?

С а ш а. Мне... давно уже... не было так хорошо. (*Плач переходит в рыдание.*)

Т о д д. Sa-shen-ka, вам надо отдохнуть. Пойдемте, я провожу вас. Осторожно, здесь осколки... (*Обнимает ее, ведет в каюту.*)

Дверь перед каютой Саши. Саша уже успокоилась. Ее рука на предплечье Тодда. Они смотрят в глаза друг другу.

С а ш а. А в иллюминаторах всегда должна быть вода?

Т о д д (*поворачивается, смотрит в иллюминатор, потом делает шаг к нему, словно вспомнив что-то; бормочет*). Восемьсот... восемьсот... а не этот... гнилой кусок дерьма...

Саша смотрит на его мальчишеский затылок. Протягивает руку. Рука приближается к затылку. Ладонь почти касается его. Вдруг Тодд резко оборачивается, лязгает зубами, словно пытаясь укусить Сашину руку. Саша отдергивает ее.

Т о д д (*хмуро*). Спокойной ночи, мисс Коэн. (*Поворачивается, уходит.*)

Саша смотрит на воду за иллюминатором, на свое отражение в иллюминаторе, трогает у себя между ног, смотрит на влажные пальцы. Протягивает руку к иллюминатору, замазывает на своем отражении левый глаз.

С а ш а. Чтобы не было акул.

Утро. Саша, одетая так же, как и вечером, открывает глаза. Привстает на кровати. На палубе слышатся крики, шум.

Саша выходит на палубу. Тодд и матросы вытаскивают на корму громадного тунца. Тунца забивают плоской деревяшкой. Саша подходит ближе.

С а ш а. Мистер Тодд!

Т о д д (*замечает ее*). Проснулись? Я всегда начинаю день со свежей рыбы.

С а ш а. Почему вы не признаете сделку?

Т о д д (*не глядя на нее, увлечен рыбой*). А вы знаете, кто получил заказ «Тайтеко» на титан?

С а ш а. Кто?

Т о д д. Ваши соотечественники.

Саша смотрит на него.

Т о д д. Смотрите, как это происходит. (*Берет у повара длинный узкий нож и начинает кончиком ножа вырезать схему на туше тунца.*) «Боинг» (*вырезает букву «В») делает военные истребители. Для Пентагона. (Вырезает букву «Р».*) Для лопастей турбин двигателя «Боинг» использует титан, которые ему поставляла американская компания «Тайтеко». (*Вырезает букву «Т».*) Но «Боинг» (*дотрагивается кончиком ножа до «В»*) отобрал контракт у «Тайтеко» (*дотрагивается кончиком ножа до «Т»*) и передал его русской компании «Метэкс» (*вырезает букву «М»*). Чего он не мог сделать без одобрения отдела стратегических закупок Пентагона (*дотрагивается кончиком ножа до «Р»*), потому что они должны завизировать каждого поставщика частей для военных истребителей. Кто мог знать о предстоящей потере контракта? Каждый. Кто мог заработать на этой информации? Любой из них.

С а ш а. Вы хотите сказать, что американские военные самолеты делаются из российского титана?

Т о д д (*улыбается*). Нам выпало жить во времена тотальной глобализации, мисс Коэн. У русских дешевый титан.

Пауза. Саша пытается осознать информацию.

Т о д д. И не забудьте про европейцев.

С а ш а. Что про европейцев?

Т о д д. Закупая русский титан, «Боинг» вынуждает «Аэроспасиаль» покупать американский титан по более высокой цене. И я не уверен, что это делается просто из доброго отношения к вашему другу Клюге. Есть другие причины. Вот таков натюрморт, мисс Коэн (*смотрит на вырезанные куски*). Ну, и где здесь «Тодд Кэпитал»?

С а ш а. Но я же получила заказ от Канторовича!

Т о д д. Когда?

С а ш а. Четыре дня назад.

Т о д д. Странно.

С а ш а. Что странно?

Т о д д. Дело в том, что я уволил Канторовича еще две недели назад. (*Пауза.*) Как насчет сашими на завтрак?

Саша и Тодд сидят на палубе и едят куски свежей рыбы, выложенной на деревянной доске, с соевым соусом и хреном «Вассаби».

С а ш а. У меня нет другой защиты, как обратиться к прессе.

Т о д д (*поедая кусок рыбы*). А вы знаете, мне кажется, этого от вас и ждут, мисс Коэн. Этот скандал был бы многим выгоден.

С а ш а. Кому?

Т о д д. Давайте посмотрим. (*Дотрагивается палочкой до куска рыбы, на котором вырезана буква «В».*) «Боинг». Им выгодно бросить тень на «Тодд Кэпитал». Дело в том, что мы владеем блокирующим интересом на одном заводе в Индии, который «Боинг» купил через свои аффилированные компании. Я не держусь за свой пакет акций и хотел бы, чтобы «Боинг» выкупил этот пакет по справедливой цене. Но у нас разные представления о справедливости. (*Указывает палочкой на кусок рыбы, на котором вырезана буква «Р».*) Пентагон. Пентагон знал о потере контракта вместе с «Боингом», потому что они должны были одобрить «Метэкс». Пентагону как учреждению не выгодна публичность. Но для сотрудников отдела стратегических закупок этот скандал не лишен смысла. Подумайте, из-за высоких цен на американский титан Пентагон вынужден покупать его у русских. Скандал, слушания в Конгрессе, и возможность лоббировать увеличение бюджета для закупок, чтобы в будущем не пришлось отнимать заказы у американских компаний. (*Дотрагивается палочкой до куска рыбы, на которой вырезана буква «Т».*) «Тайтеко», естественно, тоже заинтересована в скандале: у крупнейшей американской титановой компании отняли заказ в пользу русских плюс еще и нажились на этом. Кроме того, они меня не очень любят.

С а ш а. Вас как-то все не очень любят.

Т о д д (*улыбается*). Пусть. (*Дотрагивается до куска рыбы с буквой «М».*) «Метэкс». Менеджменту «Метэкса» публичность не нужна. Им достаточно денег. Публичность нужна русским.

С а ш а. То есть?

Т о д д. Ну, русским. ФСБ, националистам. Поднять крик в Думе о том, куда идут российские стратегические запасы. Что даст возможность пересмотреть результаты приватизации по «Метэксу». (*С аппетитом ест.*)

Саша смотрит на лежащий перед ней кусок с вырезанной буквой «М».

Т о д д. Ешьте, ешьте, мисс Коэн. Вам достался «Метэкс». Я его давно хотел.

С а ш а (*сухо, с неприязнью*). Спасибо. Очень вкусно. Тем не менее я оставляю за собой право говорить правду.

Т о д д. Поищите правду у ваших русских. (*Выбрасывает кусок «М» за борт.*) Если вы настаиваете, что заказ поступил от меня, то и прибыль моя. В этом случае вы должны мне пятьдесят миллионов долларов. Не бог весть какая сумма, но может пригодиться. И знаете (*Тодд улыбается*), я очень эффективно собираю долги. (*Вытирает губы, встает.*) Простите, мисс Коэн, у меня уже начался рабочий день.

К катамарану подплывает катер, швартуется. Саша садится на подъемник, в руках туфли и шуба. Ее вещи грузят в катер. Подъемник начинает опускаться. Тодд смотрит на Сашу.

С а ш а (*трогает пластырь под глазом*). Это вы со мной сделали?

Т о д д (*вежливо улыбаясь*). Как жаль, что мы не встретились раньше.

Саша отплывает от катамарана на катере. Катер медленно проходит над пластиковым корытом, окружающим катамаран.

С а ш а (*смотрит на стенку корыта под катером*). Он огорожен. С боков и снизу.

Салон бизнес-класса в самолете компании BWIA. Саша сидит в кресле и неподвижно смотрит на узор на спинке переднего кресла.

С а ш а (*водит пальцем по поверхности спинки кресла*). Интересная текстура.

Мимо проходит стюардесса-негритянка со стаканом воды, наклоняется к пассажиру, подает воду. Саша переводит взгляд на ее юбку и ноги.

С а ш а. Это интереснее, правда?

Мимо проходит белая стюардесса.

С а ш а (*провожая ее взглядом*). Такие тебе больше нравятся?

Белая стюардесса подходит к негритянке, что-то говорит ей на ухо. Негритянка поправляет слегка расстегнувшуюся молнию на юбке.

С а ш а (*про себя*). Ты спал с двумя когда-нибудь? А я — ни разу. Почему? Времени нет.

Белая стюардесса заходит в туалет, закрывает за собой дверь. Стюардесса-негритянка, выходя из салона, задергивает штору, отделяющую салон первого класса. Кольца, на которых крепится штора, скользят по хромированной круглой палке.

С а ш а. Дверь узкая. Серая дверь. А вот это очень хорошо. Теперь я знаю, что надо. (*Громко.*) Очень хорошо!

Читающий газету сосед переводит взгляд на нее. Черная стюардесса отдергивает штору. Кольца скользят по хромированной палке.

С т ю а р д е с с а (*Саше*). Вы что-то хотели?

Саша медленно качает головой. Стюардесса снова задергивает штору. Саша переводит взгляд на иллюминатор. За ним, как всегда, залитый солнцем горизонт над облаками.

С а ш а. Здесь солнечно. А у вас сейчас, наверное, дождь со снегом. Хотя здесь довольно высоко, может, здесь и не ловит... Закрыть, закрыть, закрыть дверь. (*Пожимает плечами и опускает шторку иллюминатора.*)

Квартира Александра. Александр сидит со стаканом пива перед телевизором, смотрит новости.

Д и к т о р ш а. О'кей, Джек, и как вы могли бы подытожить тему так называемого «титанового скандала»?

Д ж е к. Я могу лишь с превеликим сожалением констатировать: случай с Коэн доказывает, что всякий раз, когда мы идем навстречу русским с открытым сердцем, мы получаем нож в спину. Похоже, что русские никогда не научатся играть по-честному.

Александр, плюясь и матерясь, выключает телевизор. Звонок в дверь. Александр встает, открывает. На пороге стоит пожилой человек невзрачного вида с саквояжем в единственной руке. Левый рукав пришит к карману плаща.

А л е к с а н д р. Боря! Боже мой... Откуда ты?

Борис, улыбаясь, ставит саквояж, делает шаг к Александру. Они обнимаются. Александр подхватывает саквояж Бориса.

А л е к с а н д р. Проходи, раздевайся.

Б о р и с. Я буквально на секунду.

Александр смотрит на него.

А л е к с а н д р. Что-то случилось?

Б о р и с. Случилось. (*Проходит в комнату, наливает себе пива в стакан, отпивает.*) Я изменился за эти восемь лет?

А л е к с а н д р. Не очень.

Б о р и с. А ты вот потолстел. Все-таки есть разница между тюрьмой и волей.

А л е к с а н д р. Что стряслось, Борь? Ты откуда?

Б о р и с. Да я-то из дому. Я теперь в Сиэтле. Но дело не в этом. Короче, Сань. Десять лет назад, когда мы занимались шалостями с бензином, трое сели, а один остался на свободе. И этот один, насколько я помню, сказал мне тогда, после приговора, что он отныне мой вечный должник. Ты помнишь?

А л е к с а н д р. Конечно, помню, Борь. Тебе нужны деньги?

Б о р и с. Да нет. Денег, слава Богу, хватает. Сань, меня вчера попросили по-

просить тебя. И попросили серьезно. Иначе бы я не полетел к тебе. У меня по-прежнему есть уязвимые места. Меня за них взяли. И держат.

А л е к с а н д р. Что они хотят?

Б о р и с. Чтобы твоя бывшая жена дала в ближайшее время телеинтервью, в котором сказала бы, что она давно сотрудничает с Джереми Тоддом и что Тодд сейчас ее подставил, потому что он давно с потрохами куплен арабами.

А л е к с а н д р. Но... понимаешь... она никогда не пойдет на это. Она не дура.

Б о р и с. Я это знаю. Но вот такая просьба. (*Идет к двери.*)

А л е к с а н д р. Борь, ну погоди.

Борис останавливается.

А л е к с а н д р. Боря, ну ты пойми... ей это даже передавать бессмысленно!

Б о р и с. Я вижу, Сань, тебе плевать на мою просьбу. Но ты все-таки передай ей. А то я чувствую, с тобой может произойти какой-нибудь несчастный случай.

А л е к с а н д р. Я не боюсь несчастных случаев.

Борис уходит.

Аэропорт Кеннеди. Саша выходит из таможенного зала. Толпа встречающих. Стоят несколько водителей с табличками. Саша идет, не глядя на них. Вдруг видит человека в костюме, который держит табличку «Саша Коэн». Саша, не останавливаясь и прячась в толпе выходящих пассажиров, проходит к стоянке такси.

Салон такси.

С а ш а (*водителю-сикху в тюрбане*). О'Рейлис паб, угол Уолл-стрит.

Таксист включает счетчик.

Саша достает мобильный телефон, нажимает кнопку. На дисплее телефона появляется определитель адресата: «Гвидо». Ждет соединения. Телефон Гвидо выключен, нет ответа. Саша набирает телефон своего мужа, имя которого тоже появляется на дисплее. Отвечает незнакомый голос без акцента.

Г о л о с. Хэлло.

С а ш а. Э... это телефон Александра Коэна?

Г о л о с. Да. Кто вы?

С а ш а. А кто вы?

Г о л о с. Я сержант двадцать шестого присинкта Макхил. Кто вы?

С а ш а. Я жена Александра Коэна, мисс Коэн.

Пауза.

Г о л о с. Миссис Коэн, я боюсь, что у нас для вас плохие новости. Пожалуйста, приезжайте немедленно к мосту на выезде с 96-й улицы на ФДР-драйв.

С а ш а. Что случилось?

Г о л о с. Приезжайте.

Дает отбой.

Манхэттен. Угол 96-й улицы и ФДР-драйв. Вечер. Автомобильная пробка. Саша выходит из такси и идет вдоль стоящих машин к мосту с сумкой в руках. Там огороженное место, стоит машина Александра, врезавшаяся в опору. Вокруг нее полиция и люди в штатском. Полицейские регулируют поток машин. Саша пересекает полицейское ограждение, подходит к сержанту. Тот поворачивается к ней.

С а ш а. Я Саша Коэн.

Она видит мертвого Александра в машине.

С е р ж а н т. Миссис Коэн, примите наши соболезнования. (*Подводит ее ближе к машине.*) Это ваш муж?

Саша смотрит на Александра. Голова его сильно разбита.

С а ш а. Это мой муж. Бывший муж.

Манхэттен. Ист-Сайд. Вечер. Саша выходит из двадцать шестого присинкта. Вынимает мобильный телефон, потом кладет его обратно в сумку. Подходит к телефону-автомату, набирает номер.

Ж е н с к и й г о л о с в т р у б к е. Юридическая контора «Спигел, Евзович и Мендес». Чем могу помочь?

С а ш а. Пожалуйста, мистера Робинсона. Я — Саша Коэн, его клиентка.

Звук переключения. Затем в трубке голос Робинсона.

Р о б и н с о н. Да, Саша.

С а ш а. Найджел, ты не представляешь, что произошло. Нам надо срочно увидеться.

Пауза.

Р о б и н с о н. Ты не получила мое сообщение, которое я оставил вчера на твоем автоответчике?

С а ш а. Я не ночевала дома. Я тебе все расскажу. У меня... погиб... мой друг.

Р о б и н с о н (*после паузы*). Как это ни грустно, но мы должны отказаться от твоего дела. Мы не можем больше тебя защищать.

Пауза.

С а ш а. Что произошло?

Р о б и н с о н. Мы выяснили, что в этом деле у нас существует конфликт интересов. Мне очень жаль. Понятно, что мы вернем тебе задаток.

Пауза.

С а ш а. Где же я найду себе адвоката?

Р о б и н с о н. Поищи в «Йеллоу Пэйджес».

С а ш а (*про себя*). Сволочь...

Бросает трубку. Выходит из будки. Трубка болтается на шнуре.

Кладбище в пригороде Нью-Йорка. День. Финал похорон Александра. Немногочисленная толпа друзей. Накрапывает мелкий дождь. Саша молча стоит, покачиваясь. Она сильно пьяна. Ее поддерживают под руки бородач и его жена Нателла.

С а ш а (*бормочет*). Вот и все... Тринадцать лет мне скоро минет, дождусь ли радостного дня... Сволочи...

Б о р о д а ч. Рыбка, Сашок, давай я отвезу тебя домой.

С а ш а. Домой? К кому? (*Устало и мрачно усмехается. Прищуривает левый глаз, смотрит на могилу.*) Прости меня. Прости. Просто... прости.

Аптека. Ночь. Саша около стенда с разнообразными глазными препаратами. Она смотрит на повязки для глаза. Есть черные и белые. Саша выбирает коробку с черной повязкой, кладет в сумку, потом берет белую повязку и тоже кладет в сумку. Видит отражение Гвидо в стекле стенда. Он входит в аптеку, приближается сзади, молча опускает ей в сумку конверт с деньгами.

Г в и д о. Десять. Достаточно?

С а ш а. Вполне.

Г в и д о (*смотрит на ее сумку с вещами*). Ты уезжаешь?

С а ш а. Уезжаю.

Они проходят к кассе.

Г в и д о. Я тебе там не буду нужен?

С а ш а. Пока нет.

Саша расплачивается наличными за повязки. Ей дают сдачу два доллара. Саша дает один доллар Гвидо, другой кладет в карман.

Г в и д о (*автоматически смотрит на номера на купюре*). Хорошее число.

Манхэттен. Ист-Сайд. Ночь. Саша одна идет по улице. Мы видим, что Гвидо идет в другую сторону. Саша останавливается у следующей после аптеки витрины. Это музыкальный магазин. Саша у витрины, смотрит на CD Леонарда Коэна. Неожиданно звонит ее мобильный телефон. Она подносит трубку к уху и оттуда начинает играть песня Коэна Dance me to the end of love. Саша слушает и смотрит на витрину.

У монитора. Та же витрина с точки зрения Саши. На мониторе, на который смотрит мужчина, мы видим только его затылок. Назовем его Наблюдатель. Саша перед магазином, достает пудреницу, открывает и смотрит в зеркальце. Ее отражение в зеркальце. Она как бы заглядывает в глаза тому, кто за ней наблюдает. Лицо Саши на экране монитора перед Наблюдателем.

Улица.

С а ш а (*в зеркальце*). А теперь закроем дверь.

Она вытаскивает черную глазную повязку и надевает на левый глаз. Полная темнота.

У монитора. Полная темнота на экране перед Наблюдателем.

Манхэттен. Вокзал Пенн Стейшн. Саша с глазной повязкой быстрым ша-

гом подходит к табло с расписанием поездов, смотрит на табло. Объявление по вокзалу: «Для пассажиров «Нью-Джерси Транзит»: с третьего пути отходит поезд в Трентон». Саша бежит к третьему пути.

Вагон трентонской электрички. Входит кондуктор.

К о н д у к т о р. Приготовьте билеты.

Саша ждет, пока кондуктор подойдет к ней.

К о н д у к т о р. Ваш билет, мэм?

С а ш а. Я не успела купить. (*Открывает сумку.*) Сколько я вам должна?

К о н д у к т о р. Куда вы едете?

С а ш а. Этот поезд идет до Трентона?

К о н д у к т о р. До Трентона.

С а ш а. Тогда до Трентона.

К о н д у к т о р. Восемнадцать шестьдесят.

Саша достает кошелек, там пятидолларовая бумажка и один доллар, который она получила как сдачу в аптеке. В сумке также лежит конверт, который дал Гвидо. Саша осторожно разрывает конверт, смотрит внутрь: там плотно спрессованные стодолларовые купюры в стандартной банковской упаковке. Саша закрывает сумку, держит в руке пятидолларовую бумажку.

С а ш а. А куда я могу доехать за пять долларов?

К о н д у к т о р. До Ньюарка, это следующая остановка.

С а ш а. Тогда я еду в Ньюарк.

Ньюарк. Перрон. Ночь. Саша стоит около расписания поездов, пытаясь понять, куда она сможет сегодня уехать. Рядом с расписанием поездов доска объявлений. Сашино внимание привлекает объявление «Сдается комната, 500 долларов в месяц. Сдает хозяин». Саша отрывает номер телефона и идет к платному телефону-автомату.

Ньюарк. Улица. Череда одинаковых домов. Дворы огорожены металлической сеткой. За ними железная дорога. Все дома похожи один на другой. Саша смотрит на номер дома, поднимается на крыльцо, стучит.

Дом Гарри. Ночь. Гарри, негр лет сорока пяти с брюшком и лысиной, показывает Саше ее комнату на втором этаже.

Г а р р и. Эта комната.

С а ш а. Подходит.

Саша входит в комнату и смотрит в окно.

Г а р р и. Вы можете пользоваться ванной на первом этаже.

Саша смотрит в окно. Гарри тоже смотрит в окно. Виден задний двор дома, на котором детская горка, качели и детский надувной бассейн, забитый снегом и опавшей листвой. Саша смотрит на Гарри.

Г а р р и. Я живу один. (*Смотрит на повязку на Сашином левом глазу.*) Вы берете комнату?

Саша достает деньги.

Утро следующего дня. Кухня в доме Гарри на первом этаже. Гарри, одетый в пожарную форму, жарит себе яичницу. Саша, сидя с ногами на подоконнике, пьет кофе, глядя в окно на проходящие поезда.

Г а р р и. Вы будете яичницу?

С а ш а. Нет, спасибо.

Гарри садится за стол и начинает есть прямо из сковородки.

С а ш а (*не глядя на Гарри*). А что у вас здесь есть посмотреть?

Г а р р и (*проглатывает*). Слева от нас большое камышовое болото, оттуда хороший вид на Манхэттен.

С а ш а (*оборачивается к Гарри*). А еще?

Г а р р и (*жует яичницу, думает, пьет кофе*). Направо, через два квартала, есть прокат мебели, самый большой в штате.

Ньюарк. День. Саша с черной глазной повязкой идет по улице, останавливается у светофора.

С а ш а. Красный. Красный. Сейчас пойдем. Пошли дальше. У них тут много мусора. Собака. Что у нее с лапой? Куда ты, глупая? Не туда. Любишь дворняг? А вот еще одна.

Саша видит машину, запаркованную возле пожарного крана.

С а ш а. Сейчас я вижу машину, запаркованную у пожарного крана. Интересно, хозяина оштрафуют? А сейчас я наступлю на банку.

Наступает на банку из-под «Спрайта».

Ньюарк. Дельта Гудзона. Саша возле болота в камышах. Стоит, смотрит на виднеющиеся вдали небоскребы Манхэттена.

Ньюарк. Мебельный склад. Входит Саша. Пусто, никого нет, стоит мебель, на которой кое-где лежат или сидят манекены. Саша идет по складу. Гулкое эхо ее шагов разносится вокруг. Подходит к кожаному дивану, на котором сидит манекен-мужчина. Садится рядом, кладет ему руку на колено, начинает напевать.

С а ш а (*поет по-русски*).

Смотрю в тебя, как в зеркало,
До головокружения,
И вижу там любовь свою
И думаю о ней.
Давай не видеть мелкого
В зеркальном отражении,
Любовь бывает долгая,
А жизнь еще длинней.

Голос ее разносится по мебельному складу.

Утро. Сашина комната в доме Гарри. Саша одевается перед зеркалом, на глазу повязка. Берет серьги, надевает правую, чуть наклонив голову и смотрясь в большое зеркало, стоящее на комоде. Смотрит на свое отражение. Вдруг снимает повязку. Стоит перед зеркалом с зажмуренным левым глазом. Раскрывает глаз. Смотря на себя в зеркало, берет левую серьгу и повторяет всю процедуру. Надевает повязку.

У монитора. Темнота на мониторе перед Наблюдателем.

То же утро. Кухня в доме Гарри. Саша одна сидит на подоконнике с кружкой кофе, смотрит в окно на детскую горку, качели и железную дорогу. На глазу повязка. Саша встает, подходит к раковине. Рядом стоит аккуратно вымытая сковорода.

С а ш а. Хороший человек. Если моет за собой посуду.

Споласкивает свою чашку, ставит ее на стол. Выходит.

Ньюарк.Улица. Саша стоит перед небольшой баптистской церковью, из которой доносится пение прихожан. Входит в церковь.

Баптистская церковь. Пустые стены, ряды скамей, прихожане стоя поют гимн. Все прихожане — негры. Саша становится рядом с молодой женщиной. Слушает пение. Женщина, видя, что Саша молчит, не переставая петь, открывает сборник гимнов и показывает Саше, с какой страницы надо продолжать. Саша молча берет книгу, кивает. Начинает читать текст про себя. Потом поднимает глаза и замечает Гарри, стоящего через проход от нее. Гарри тоже не поет, глядит прямо перед собой. Саша смотрит на Гарри, затем поворачивается и выходит из церкви. Сборник гимнов у нее в руках.

Ньюарк. Дельта Гудзона. Саша смотрит через камыши на небоскребы Манхэттена. Держит в руках сборник гимнов. Дует сильный ветер, пригибая камыши вниз.

С а ш а. Если Бог есть, пусть ветер переменится.

Она бросает книгу против ветра. На одну секунду книга застывает в воздухе, а затем порыв ветра уносит ее в ту сторону, откуда только что дуло. Книга падает в камыши. А затем ветер снова начинает дуть в прежнем направлении. Саша достает сигарету, пытается закурить, но ветер мешает. Бросает сигарету в болото.

Утро следующего дня. Мебельный склад. Входит Саша.

М е н е д ж е р. Доброе утро. Вы к нам ходите пятый день. Что-нибудь выбрали?

С а ш а. Выбираю.

М е н е д ж е р. К нам сегодня привезли новую коллекцию колониальной мебели. Хотите посмотреть?

С а ш а. А где она стоит?

М е н е д ж е р. В восемнадцатой секции, слева.

Саша идет по коридору, считает секции: четырнадцать, пятнадцать, шестнадцать, семнадцать, восемнадцать. Заходит в восемнадцатую секцию, садится. Настольные часы показывают 11 часов утра.

Проходит два часа. Саша по-прежнему сидит в той же позе. Вдруг раздаются крики, из противопожарных отверстий на потолке начинает бить вода, звучит сирена. Бегают люди. Появляется дым. Саша поворачивает голову, встает, смотрит на воду, текущую с потолка, встает под китайский торшер в виде зонта. На складе начинается пожар. Огонь, летит пепел. Саша смотрит на огонь в оцепенении, как загипнотизированная. Мебель горит, манекены плавятся, превращаясь в горящие факелы. Горящая пластмасса капает на пол и на мебель. В склад врываются пожарные, один из них разматывает брандспойт, подхватывает его, струя начинает бить в огонь. Другой в каске и маске, заметив неподвижно сидящую Сашу, кидается к ней, хватает за плечи, тащит к запасному выходу, выталкивает. Пожарный снимает маску. Мы видим, что это Гарри.

Г а р р и. С вами все в порядке?

Саша молчит. Гарри выталкивает ее на свежий воздух и возвращается на пожар.

Кухня в доме Гарри. Поздний вечер. Гарри и Саша сидят за столом. Посредине стола стоит сковорода с яичницей. Гарри и Саша едят яичницу, каждый из своей тарелки.

Г а р р и. Моя мать говорила, что съесть яичницу — это как съесть солнце. Я это всегда себе представлял.

С а ш а. Что?

Г а р р и. Ну... будто я черпаю ложкой что-то... оно слепит глаза. Соленое. И вкусно. Странное чувство.

С а ш а. Вы ели яичницу ложкой?

Г а р р и. В детстве. Удобней. И запивали молоком. Много молока... ммм... (*Жует.*) Еще склад сгорел. Денек! Вы испугались?

С а ш а. Да нет. Я... как-то задумалась. И не заметила, как все уже занялось. А что там случилось?

Г а р р и. Вы не знаете? Шаровая молния. У нас они часто бывают. Здесь какие-то особенные магнитные поля... Ее видели из магазина и двое на стоянке. И даже из велосипедной мастерской парень видел. Зеленая. Она влетела в окно отдела упаковки. Слава Богу, что они все сидели в закусочной. Влетела с потоком воздуха. А там... бумага. Фанера. (*Вздыхает.*) Порох.

С а ш а. Шаровая молния... никогда не видела. Это страшно?

Г а р р и (*поднимает глаза*).Очень.

Пауза. Саша смотрит в глаза Гарри.

Спальня Гарри. Саша и Гарри занимаются любовью. Голая Саша сидит на Гарри. Ритмично двигаясь, она снимает с глаза повязку.

Саша продолжает ритмично двигаться. Она сидит на Гарри спиной к нему, положив руки на его колени. Смотрит на ноги Гарри. И на свои руки, мнущие его колени. Между ног Гарри валяется ее повязка.

Ночь. Эта же комната. Голые Саша и Гарри стоят у стола и занимаются любовью. Опершись руками о стол, Саша видит отражение их тел в небольшом треснутом зеркале. Она смотрит в зеркало.

С а ш а. Посмотри, посмотри. Тебе будет приятно. Тебе приятно? Тебе приятно? Тебе приятно?

Г а р р и. Что?

С а ш а. Ничего.

Саша и Гарри лежат на кровати, курят. Саша переводит взгляд на Гарри, кладет руку на его лысоватую голову.

Г а р р и. Я не всегда был лысый.

Он зажигает маленький ночник. Вытаскивает из своих брюк бумажник, вынимает из него водительские права, показывает Саше. Она видит его фотографию. Гарри бросает права на стол.

Спальня Гарри, утро. Саша одевается. Переводит взгляд на стол, видит водительские права. Вдруг замирает. Берет их и видит, что на них указан адрес Гарри. Гарри лежит в постели.

С а ш а. А это что? Твой адрес?

Г а р р и. Да. А что?

Саша смотрит на права, потом переводит взгляд на окно. За окном на улице стоит большой лимузин.

Саша выходит из двери дома Гарри, смотрит на лимузин. Из лимузина выходит шофер, открывает заднюю дверцу.

В о д и т е л ь. Прошу вас, мисс Коэн.

Салон лимузина. Саша опускается на заднее сиденье. В полумраке салона она видит перед собой кожаный диван, застеленный мятой простыней; на ковре валяется подушка, одежда, скомканные салфетки, апельсиновые корки, палочки для прочистки ушей. Впереди укреплены три монитора. На двух из них графики рыночных котировок. На третьем мониторе Саша видит изображение салона этого лимузина, увиденного ее глазами. Она вертит головой, изображение на мониторе перемещается соответственно ее движениям. Открывается дверца, появляется Свон.

С в о н. Доброе утро, мисс Коэн.

Пауза. Вдруг Саша разворачивается и сильно бьет его по лицу. Свон закрывает рукой нос. Смотрит на нее.

С в о н. Я же вам сказал тогда, что это не так уж мало.

С а ш а. Что — не так уж мало?

С в о н (*с вымученной усмешкой*). Дрочить и подглядывать.

С а ш а. Кто это все сделал?

С в о н. Я.

С а ш а. Кто тебе поручил?

С в о н. Никто. Это моя инициатива. (*Прикладывает салфетку к разбитому носу.*)

С а ш а (*хватает Свона, трясет*). Кто, кто, кто это сделал? Ублюдок!

Водитель лимузина оборачивается, смотрит.

С в о н. Я... я... клянусь... только я.

Саша швыряет его на диван. Свон лезет в карман, достает вырванную страницу журнала, разворачивает, показывает Саше. На странице статья о новых технологиях в глазном протезировании. Саша берет страницу.

С в о н. Оказывается, это очень просто. И безвредно. Сенсор надевается на глазной нерв, как кольцо на палец. Чип, декодер — и всё.

Саша смотрит на статью, переворачивает страницу, ища окончание. На обратной стороне та самая статья про Сашу Коэн. С ее автографом для Свона. Саша в шоке.

С в о н. Вам вынут это за сорок минут. Я уже договорился с клиникой. (*Пауза.*) Я тогда... просто посмотрел, что на обороте.

Манхэттен. День. Улица у входа в глазную клинику. Лимузин подъезжает к входу. Саша выходит из машины, идет к двери. С внутренней стороны стекла в двери висит табличка с крупной надписью «Enter». Саша смотрит на табличку, поворачивается, делает несколько шагов, садится на скамейку. Достает из кармана пачку сигарет. Смотрит внутрь. В пачке осталась одна сигарета, она достает ее, сигарета сломана. Из лимузина выходит Свон, подходит к Саше. Протягивает руку, в руке открытая пачка, полная сигарет. Саша берет сигарету, закуривает. Свон садится рядом. Пауза. Саша встает, бросает сигарету.

С а ш а. Значит, ты все предусмотрел?

Она идет к лимузину. Свон идет за ней.

Манхэттен. Ист Вилледж. Угол 8-й улицы и авеню «В». Саша и Свон выходят из лимузина. Свон подходит к высокой резной двери дома. Останавливаются. Через секунду дверь открывается. Они входят.

Перед ними большая лестница, ведущая наверх. Справа застекленная будка, в которой сидят два охранника. В будке охраны мониторы, которые показывают улицу перед входом в дом и пустые пролеты лестниц. Саша и Свон поднимаются по лестнице. Повсюду на стенах — могендовиды.

С а ш а. А почему здесь везде могендовиды?

С в о н. Это бывший приют для еврейских сирот.

Свон и Саша подходят к высокой двери на третьем этаже дома. Справа от двери — видеокамера под потолком. Дверь открывается, они входят. Перед ними громадный лофт, занимающий весь этаж. Пространство без перегородок с шестиметровыми потолками. Саша и Свон идут по этому огромному, почти пустому пространству. В том месте, где раньше явно была кухня, за стойкой сидят трое подростков. Перед ними стоят компьютеры с котировками акций и графиками курса рынков. Наверху вмонтированы большие мониторы. В дальнем углу лофта стоит китайская ширма, огораживающая что-то, что мы не видим, с четырех сторон. В середине лофта стоит полукруглый кожаный диван, рядом с ним низкий черный стол. Лофт освещают подвешанные к потолку софиты. Большие окна занавешены.

С а ш а (*смотрит на мониторы*). Ты в основном в акциях?

С в о н. Нет, я во всех инструментах.

С а ш а. Какой у тебя дневной оборот?

С в о н. Тридцать миллионов в ценных бумагах и почти восемнадцать в валютных рынках.

С а ш а. Это твои деньги?

Свон, не отвечая, вынимает из кармана теннисный мяч и, ударяя им об пол, идет на середину лофта.

С в о н. Спроси у Лары Крофт.

Саша достает сигареты, закуривает. Один из сидящих за мониторами подростков оборачивается.

П о д р о с т о к. Мы здесь не курим.

С а ш а (*затягиваясь*). И правильно делаете. (*Поворачивается к Свону.*) Ты знаешь, кто меня подставил? Кто создал всю эту ситуацию?

С в о н. Ситуация создалась.

Оба молчат.

С в о н. Это как рынок.

С а ш а. Что как рынок?

С в о н. Мы думаем, что мы манипулируем рынком, а это он манипулирует нами.

С а ш а. Как это?

Свон оборачивается и кидает мячик в стенку. Мячик возвращается к нему. Свон его ловит.

С в о н. Что ты видела?

С а ш а. Ты кинул мячик в стенку.

С в о н. А теперь смотри только на стенку.

Кидает мячик. Мы видим стенку, от которой отскакивает мячик. Такое впечатление, как будто стенка сама отбрасывает мячик. Свон бросает мячик еще раз — тот же эффект.

С в о н. Так и рынок. Все, что люди видят, — это мячик, отпрыгивающий от стены. Но не того, кто бросает мячик. Им кажется, что их действия влияют на рынок. А на самом деле они просто отражают выборы, сделанные самим рынком, который пользуется нами, как стенкой. Для отражения.

С а ш а (*затягивается*). А ты?

С в о н. А я ближе всех к тому, кто бросает мячик.

С а ш а. Как это?

С в о н. Смотри.

Они идут к мониторам. На одном мониторе график Доу Джонса.

С в о н. Смотри за графиком.

Саша следит за графиком.

С в о н (*стоя спиной к монитору*). Верх, вниз, снова вниз. (*Пауза. График тоже не двигается.*) Снова вниз. (*График двигается вниз.*) Вверх. Вверх.

Свон поворачивается к Саше. Она смотрит на следующий монитор, показывающий график индекса «Наздак».

С а ш а. А можешь «Наздак»?

С в о н (*поворачивается*). Вниз, вниз, вниз.

С а ш а. Как ты это делаешь?

С в о н. Это не я. Пошли со мной.

Идет к двери. Саша идет за ним. Свон выходит из лофта, поднимается по лестнице на верхний этаж. Саша следует за ним. Он подходит к двери с кодовым замком. Набирает код. Открывает дверь. Входит. Саша идет следом. Свон закрывает за ней дверь. Они стоят в точно таком же по размеру лофте. Громадное пустое помещение. Белые стены и белый потолок. Посредине на полу белый конусообразный диск диаметром четыре метра. Острием вверх. Свон подходит к диску, влезает на него, становится на вершину, вынимает из кармана пульт, нажимает кнопку. Диск начинает медленно вращаться по часовой стрелке. Потом вращение становится быстрее. Свон стоит на вершине диска, закрыв глаза и расставив руки. Начинает медленно вращаться против часовой стрелки. Вращается все быстрее и быстрее. Саша стоит и смотрит. После нескольких минут вращения Свон неожиданно спрыгивает с диска на пол. Диск останавливается.

С в о н. Хочешь попробовать?

Саша подходит к диску и забирается на него. Свон нажимает кнопку на пульте. Диск начинает вращаться, и Саша быстро теряет равновесие. Спрыгивает с диска.

С а ш а. Трудно.

С в о н. Главное — не бояться упасть.

С а ш а. Ты это часто делаешь?

С в о н. Каждый день.

С а ш а. Зачем?

С в о н. Это помогает.

Он идет к выходу. Саша мельком оглядывает пространство и замечает поодаль на полу кусок желтого металла. Подходит. Это стандартный шестнадцатикилограммовый казначейский слиток золота. Саша опускается на корточки, смотрит на него. Свон, насвистывая, подходит.

С а ш а. А это здесь зачем?

С в о н. Лежит.

С а ш а. Зачем?

С в о н. Пусть лежит... Когда мы увидели заказ по «Тайтеко», мы пристегнулись к сделке. Я продал миллион акций «Тайтеко» по сорок один с половиной. Тогда это был рынок. После этого цена упала, и «Хэмилтон Рид» был вынужден продать ниже.

С а ш а. Да, по тридцать шесть и пять восьмых.

С в о н. У вас был лимит купить обратно по двадцать семь и четверть. Мы подождали, пока рынок опустился еще, и купили по девятнадцать.

С а ш а. Ты заработал двадцать два с половиной миллиона долларов.

С в о н. Минус комиссионные брокеру и тебе. Твои комиссионные — один миллион сто двадцать пять тысяч. Это то, что я тебе перевел.

С а ш а. Ну тебя на хер с твоими комиссионными. Мне ими уже тыкали в нос в прокуратуре. Ты меня подставил. Онанист...

Она идет в туалет. Не закрывая за собой дверь, садится на унитаз. Мочится. Свон косится на нее.

С в о н. Это не я.

С а ш а. А кто?

С в о н. Никто.

С а ш а (*выходя из туалета*). Но кто-то создал эту ситуацию?

С в о н. Эту ситуацию не создал никто. (*Пауза.*) Я же сказал тебе: ситуация создалась.

С а ш а. Свыше?

С в о н. Свыше.

Лофт. Полумрак. Свон сидит с ноутбуком и просматривает диски со старыми записями жизни Саши. Саша медленно прохаживается по лофту, курит. Свон вынимает диск и видит на экране сигарету в Сашиной руке. Саша подходит к душевой кабине, раздвигает полупрозрачные двери, раздевается. Заходит внутрь. Принимает душ. На экране ноутбука Сашина рука с губкой. Трет бедро. Саша выключает воду и, не вытираясь, выходит из душа. Подходит к Свону и резким движением

закрывает ноутбук. Стоит перед ним голая. Свон избегает смотреть на нее, смотрит в сторону. Саша берет его голову двумя руками, поворачивает к себе. Он закрывает глаза. Саша мокрыми руками начинает его раздевать. Берет за руку и ведет за собой. Они заходят за ширму, которая огораживает большую кровать. Саша ложится навзничь, притягивает его на себя. Овладевает им. Начинает двигаться под Своном. Он лежит на ней плашмя, не обнимая ее. По-прежнему смотрит в сторону. Лицо его растеряно, губы дрожат, на глазах появляются слезы. Свон кончает. Саша сталкивает его с себя. Они лежат рядом, не глядя друг на друга.

С а ш а. Ты все разрушил... (*Пауза. Саша смотрит на полосы света на потолке.*) Ты это сделал, чтобы видеть потоки?

С в о н. Чтобы видеть то, что видишь ты.

Он встает, идет в рабочую часть лофта.

С а ш а (*закуривая*). Тебе понравилось?

С в о н. Еще не знаю.

Голый Свон садится к ноутбуку. На мониторе возникает потолок с полосами света от фар проезжающих машин. Это то, что видит Саша. Она докуривает сигарету, ищет пепельницу возле кровати. Не найдя, тушит окурок о пол. Замечает валяющийся фломастер. Берет его, вертит в руке. Прикладывает свою левую руку к бедру, обводит ее фломастером, как на том школьном рисунке.

С а ш а. У нас в школе ходил один анекдот: «Дневник восьмиклассника. Вчера попробовал женщину. Какое жалкое подобие онанизма!» Для тебя это лучше?

С в о н. Это другое.

С а ш а. Что другое?

Она встает, идет к Свону. Он видит свою голую спину. Спина приближается. Заполняет весь экран. Саша стоит сзади. Свон не оборачивается.

С в о н. В Сети все правда. А если обернуться... оно... все другое. Как глюк.

С а ш а. Я тоже глюк?

С в о н (*не оборачиваясь, показывает пальцем назад*). Когда ты там — да. Когда ты здесь (*показывает на монитор*) — нет.

Пауза.

С а ш а. Ладно. Оставайся там.

Она идет назад к кровати. Ложится навзничь. Зевает. Сгибает в колене ногу с изображением руки на бедре. Свон видит на мониторе ее бедро с рукой. Он смотрит на изображение. Внезапно выключает монитор. Подходит к кровати. Садится. Осторожно кладет свою ладонь на бедро Саши. Совмещает свою руку с контуром ее руки.

Лофт, утро. Саша просыпается в кровати за ширмой. Свона нет. Она слышит голоса, идущие из другого конца лофта. Встает, одевается, выходит из-за ширмы. Три подростка и Свон уже сидят за терминалами. Идет нормальный торговый день. Саша подходит к стойке, на которой стоят терминалы. Смотрит на экраны.

С а ш а. Рынок поднимается?

Свон кивает. Увлеченно говорит с кем-то по телефону, одновременно меняя графики на мониторе. Слева от мониторов — телевизор, который так же, как в «Хэмилтон Рид», без звука транслирует программу CNBC «Финансовые новости». Неожиданно на экране появляется зал аэропорта Кеннеди. Множество журналистов. Из двери зала таможенного досмотра выходит Тодд с сопровождающими его лицами. Журналисты бросаются к Тодду. Сцена для Саши полностью немая, потому что звука нет.

С а ш а (*одному из подростков*). Можно включить звук?

П о д р о с т о к. Зачем?

С а ш а. Включите звук.

Подросток берет пульт и увеличивает уровень звука.

В е д у щ а я. Сегодня утром мультимиллиардер Джереми Тодд вернулся в Соединенные Штаты после двухлетнего отсутствия. Он полностью амнистирован Налоговым ведомством США. Нам удалось взять интервью у мистера Тодда.

Следующий кадр на экране телевизора. Ведущая стоит рядом с Тоддом, одетым в рубашку поло. Он окружен людьми в костюмах и галстуках, непрерывно говорящими по мобильным телефонам.

Т о д д. Я очень рад вернуться в США. Эти два года были для меня трудны-

ми. Я рад, что все недоразумения разрешились. Единственное, что осталось уладить, это скандал с акциями «Тайтеко».

В е д у щ а я. Не могли бы вы чуть больше сказать об этом инциденте?

Т о д д. Это широко освещалось в американской и мировой прессе в последние дни. Русские перехватили у американской компании «Тайтеко» контракт на поставку сырья «Боингу» и вдобавок незаконно заработали огромную сумму денег. Но они проиграли, так как подорвали доверие к себе как к стратегическому и финансовому партнеру. Были распущены слухи, что заказ от русских прошел через «Тодд Кэпитал». На самом деле заказ, как мы сейчас уже знаем, был поставлен напрямую Саше Коэн, русской эмигрантке, начальнице отдела ценных бумаг в «Хэмилтон Рид», а «Тодд Кэпитал» не имеет к этому никакого отношения. Что мы и намерены доказать.

В е д у щ а я. Большое спасибо, мистер Тодд. (*В камеру.*) Напомним нашим телезрителям, что местонахождение бывшего главы отдела ценных бумаг «Хэмилтон Рид» Саши Коэн, которая провела операцию с «Тайтеко», все еще неизвестно.

Саша внутри ширмы в лофте Свона роется в своих вещах. Находит чью-то визитную карточку. Это карточка следователя Манхэттенской прокуратуры по Южному округу. Саша набирает телефонный номер.

С а ш а. Могу я поговорить с мистером Финнеганом, пожалуйста? Меня зовут Саша Коэн.

Г о л о с в т р у б к е. Доброе утро, мисс Коэн.

С а ш а. Я только что смотрела телевизор. Вы меня ищете? Я ни от кого не прячусь.

Г о л о с в т р у б к е. Мы вас не ищем. Я надеюсь, у вас нет оснований от нас скрываться. Я полагаю, что вы получили нашу повестку. Мы рассчитываем увидеть вас в будущий вторник. До встречи, мисс Коэн.

Саша проходит к выходу из лофта. Сидящий у терминала Свон оборачивается.

С в о н. Я же говорил, что не имею к этому скандалу никакого отношения.

С а ш а. Не уверена.

С в о н. Что ты собираешься делать?

С а ш а. Ты же все увидишь...

Уходит.

Манхэттен. Финансовый район. Саша идет по пустому переулку, оглядывается, входит в паб.

Паб. Гвидо нет на его привычном месте. Саша встречается взглядом с барменом, вопросительно кивает на стол Гвидо.

Б а р м е н. Его и не было сегодня. И вчера тоже. Выпьешь чего-нибудь?

Саша нерешительно покусывает губы, поворачивается, выходит из паба.

В переулке рядом с пабом стоит лимузин. Из лимузина выходит Олден. Саша смотрит на него. Олден подходит к Саше.

О л д е н. Прелестный день, не правда ли?

Саша молчит. Олден начинает двигаться и легко берет Сашу под руку.

О л д е н. Давайте пройдемся?

Саша молча идет рядом с ним.

О л д е н. Вы знаете, у нас было заседание Совета директоров, и мы решили, что «Хэмилтон Рид» должен взять на себя ответственность за скандал с «Тайтеко».

Саша смотрит на Олдена.

О л д е н. Я думаю, будет правильно, если вы напишете объяснительную и расскажете, что совершили эту сделку на средства банка.

С а ш а. Но это же было не так.

О л д е н. Кто знает, как это было? Если вы напишете, что это было так, то это и будет так.

Они стоят перед входом в небоскреб на Уолл-стрит. Через стеклянные двери видно, что лобби небоскреба превращено в фитнесцентр. Олден делает шаг к раздвигающимся дверям. Срабатывают фотоэлементы, двери раздвигаются.

Фитнесцентр. Они входят в лобби. Олден поворачивается к Саше. К Олдену подходит менеджер фитнесклуба.

М е н е д ж е р. Добрый день, мистер Олден. Все готово.

О л д е н (*показывая Саше на стойку бара*). Вы можете подождать меня здесь. А если примете решение раньше, то приходите ко мне. Для вас я поднимусь на поверхность.

Олден вместе с менеджером уходит из лобби.

Повсюду тренажеры, на которых бегут или крутят педали постоянные клиенты. Перед ними висят мониторы, показывающие котировки и графики движения рынков. Молодой бармен приветливо обращается к Саше.

Б а р м е н. Что вы желаете?

С а ш а (*смотрит на вывеску «Джус-бар» за барменом*). У вас только соки?

Б а р м е н. Да! Свежевыжатые соки. Есть яблочный, морковный, виноградный, свекольный, ягодный, а также комбинации...

С а ш а. Дайте мне сок.

Б а р м е н. Конечно. Имеются яблочный, морковный, виноградный, свекольный, ягодный, а также комбинации соков.

С а ш а. Дайте мне любой сок.

Б а р м е н (*в замешательстве).* Ну, а какой вы все-таки хотели бы?

С а ш а. Сок.

Б а р м е н (*отходит, говорит со своим коллегой, который приготовляет соки, потом подходит к Саше*). Вы хотели бы чистый сок или комбинированный?

С а ш а. Любой.

Б а р м е н (*снова отходит, потом возвращается к Саше*). Может быть, яблочно-виноградный?

С а ш а. Очень хорошо.

Б а р м е н (*тревожно*). А может, яблочно-свекольный?

С а ш а. Да-да, давайте свекольно-яблочный.

Б а р м е н. Свекольно-яблочный. (*Размышляя.*) То есть вы хотите, чтобы доминировал свекольный сок?

С а ш а (*в замешательстве*). Я думаю, лучше в равных пропорциях.

Бармен облегченно кивает, идет передать заказ. К стойке подходит Максвелл. Он в спортивных шортах и майке, с полотенцем на шее.

М а к с в е л л. Саша!

С а ш а. Добрый день.

М а к с в е л л. Я и не знал, что вы сюда ходите. Слышал про ваши проблемы. Как вы?

С а ш а. Прекрасно.

К стойке подходит бармен.

М а к с в е л л. Мне мой пятичасовой морковный, пожалуйста.

Бармен наливает ему свежеотжатый сок.

М а к с в е л л. Мне кажется, тогда мы расстались слишком быстро. Я часто вспоминаю вас. Дважды звонил вам. Вы... не такая, как все.

С а ш а. Это и создает проблемы.

М а к с в е л л. Я очень жалею... знаете... (*волнуясь*) я тогда хотел задать вам один вопрос. Но как-то не решался. Очень важный для меня вопрос. Очень важный.

С а ш а. Какой вопрос?

М а к с в е л л. Вы... любите детей?

Пауза.

С а ш а. Вам не звонили из прокуратуры?

М а к с в е л л (*с недоумением*). Нет.

С а ш а. Это хорошо.

Уходит. Бармен несет готовый сок, ставит на стойку, поднимает глаза. Саши уже нет за стойкой, она входит в ту же дверь, в которую вошел Олден.

Саша проходит через раздевалку, оказывается в помещении с бассейном для занятий скубадайвингом. Видит Олдена в костюме аквалангиста. Он лежит неподвижно на краю бассейна. Два инструктора делают ему искусственное дыхание в сочетании с массажем сердца. Один из инструкторов открывает вентиль баллона, подносит трубку к лицу, нюхает, в ужасе отшатывается.

И н с т р у к т о р (*кричит*). Позовите охрану! Охрану сюда!

Саша выбегает.

Квартира Саши. Ночь. Саша отпирает дверь, входит. Гвидо сидит в гостиной. У него в руках книга Булгакова «Мастер и Маргарита» на английском. Саша подходит, садится напротив. Гвидо откладывает книгу в сторону. Вынимает из-

под стола толстый деревянный кол с грубо обтесанным концом, ставит его посередине стола. На кол натянут презерватив.

Г в и д о (*нежно поглаживая кол*). Вчера вечером меня посетили двое милых джентльменов. Они принесли мне этот славный подарок.

С а ш а. Что они хотели от тебя?

Г в и д о. От меня, собственно, ничего. Но мне кажется, что они хотят что-то от тебя.

С а ш а. Что?

Г в и д о. Они сказали, что не хотят ничего, кроме правды.

С а ш а. А при чем здесь ты?

Гвидо резким движением натягивает презерватив на кол, разрывая его. Встает.

Г в и д о. Все равно я никогда не верил в безопасный секс.

Он идет к двери, берет с вешалки пальто, надевает его. Саша остается сидеть у стола в гостиной. Смотрит на кол, затем переводит взгляд на Гвидо, стоящего около двери.

Г в и д о (*открывая входную дверь*). На тот случай, если ты надумаешь, они оставили телефон.

Вынимает бумажку с телефоном и кладет ее на столик в прихожей. Закрывает дверь за собой. Саша берет трубку телефона, набирает номер, написанный на бумажке, которую оставил Гвидо.

С а ш а (*услышав ответ*). Это Саша Коэн.

М у ж с к о й г о л о с в т р у б к е (*говорящий по-английски без акцента*). Добрый вечер, мисс Коэн! Как замечательно, что вы нашли время нам позвонить.

Саша молчит.

Г о л о с. Нам кажется, что вы готовы признать роль русских в сделке по «Тайтеко».

С а ш а. Я этого не говорила.

Г о л о с. О'кей. Раз не говорили — верните деньги. Русским.

С а ш а. У меня нет денег.

Г о л о с. Зато есть альтернатива. Или русский след — или деньги русским. Выбирайте. Но побыстрее.

Пауза.

С а ш а (*по-русски*). Вы — русские?

Г о л о с (по-английски). Ну что вы! Что вы, мисс Коэн! Мы американские патриоты. Мы просто хотим денег.

Саша кладет трубку. Звонок в дверь. Саша сидит в оцепенении после разговора. Еще один звонок. Стряхнув оцепенение, она подходит к двери, смотрит в глазок. Видит лицо швейцара Хуана. Открывает дверь.

Х у а н. Мисс Коэн! Это вам только что доставил курьер.

Протягивает ей конверт. Саша берет его, закрывает дверь. Смотрит на конверт. На нем золотым шрифтом вытиснено «Джереми Тодд III» и написан адрес в Коннектикуте. Саша открывает конверт. Достает красиво отпечатанное приглашение. Раскрывает его, читает: «Джереми Тодд III имеет честь пригласить Вас (*дальше вписано от руки*), мисс Саша Коэн, на прием по случаю его возвращения в Соединенные Штаты». Указаны число и время. Это завтрашний вечер. Саша закрывает приглашение. Стоит задумавшись.

Коннектикут. Имение Тодда. Ночь. Саша выходит из такси. Она в вечернем платье и в меховой накидке. Идет снег. Она замечает лимузин Свона, припаркованный неподалеку. Из него выходит Свон. Он в смокинге.

С а ш а. Что ты здесь делаешь?

С в о н. Иду с тобой.

С а ш а. Тебя тоже пригласили?

С в о н. Нет. Скажи, что я твой муж.

С а ш а. Зачем?

С в о н (*с усмешкой*). Хочу провести вечер с интересными людьми.

Ночь. Парк перед особняком Тодда. Идет мокрый снег, он тает на капотах машин, на фонарях. Газоны покрыты нерастаявшим снегом. Атмосфера напоминает канун Рождества. Особняк ярко освещен. Оттуда доносятся камерная музыка, смех гостей. Саша и Свон поднимаются по лестнице.

Прием происходит в зимнем саду Тодда — огромной стеклянной оранжерее с видом на океан, над которым кружится мелкий снег. На частном пляже Тодда установлены факелы с рвущимся огнем, они освещают ночной прибой. Внутри оранжереи обстановка тропического сада, на возвышении в углу играет оркестр. Дамы в вечерних платьях, бриллиантах, мужчины в смокингах. В центре оранжереи Тодд и его миловидная жена Мелани встречают гостей. Саша и Свон в череде других гостей направляются к Тодду. И вот они перед супругами Тодд.

Т о д д. Рад, что вы нашли время посетить нас, мисс Коэн.

С а ш а. Мистер Тодд, позвольте представить: мой сын.

Т о д д. А, как же, помню, помню. Это вас судила комиссия по ценным бумагам?

С в о н. Меня.

Тодд пожимает руки Саши и Свона.

М е л а н и. Ваш сын так похож на вас.

Саша и Свон проходят дальше, уступая место следующей паре. К ним подходит стюард с подносом. Саша берет бокал с шампанским. Свон задумывается на секунду, потом тоже берет бокал с шампанским, но не пьет. Слышны обрывки разговоров. Саша и Свон продолжают двигаться в потоке гостей. Неожиданно Саша замечает Клюге, который только что прибыл и направляется к Тодду для приветствия. Он тоже замечает Сашу, улыбается и подчеркнуто учтиво раскланивается с ней. Идет дальше. Внезапно в толпе начинается большое оживление. Люди стараются подвинуться ближе к центру. В зал входит и через образовавшийся коридор идет прямо к Тодду мужчина среднего возраста в сопровождении двух других мужчин. В этот момент из толпы на Сашу выныривает Джек Калахан, ее начальник, директор «Хэмилтон Рид».

К а л а х а н. Саша! (*Обнимает ее.*) Очень рад тебя видеть. Замечательно выглядишь. Отдыхала где-нибудь?

С а ш а. Где-нибудь.

Продолжает двигаться в толпе. Саша и Свон, пытаясь выбраться из круговорота гостей, оказываются чуть в стороне от центра оранжереи. Саша оборачивается, чтобы взглянуть на снег, падающий над океаном, — перед ней стоит высокий полный мужчина в сером смокинге. Он улыбается. Это русский. Василий Головко.

В а с и л и й. Саша! Сколько лет, сколько зим? Привет.

С а ш а (*по-русски*). Привет.

В а с и л и й. Слава Богу, узнала.

С а ш а. Василий, а что ты здесь делаешь?

Г о л о в к о. Я? Блюду интересы нашей родины.

С а ш а. А почему именно ты?

Г о л о в к о. Ну а кто же еще? (*Смотрит на Свона.*) Твой? Большой какой! По-русски понимает?

С а ш а (*смеясь, качает головой*). Вася, слушай, это так дико, что ты здесь...

Г о л о в к о (*с усмешкой обнимая ее*). Да, мать, мы с тобой уже совсем взрослые.

С а ш а. Ну да. Все-таки... какая у тебя хорошая школа жизни — Фрунзенский райком комсомола. Завидую. С тобой бы всего этого не случилось.

Г о л о в к о (*со смехом*). Какой, на хер, райком? Это было в прошлом тысячелетии. Слушай, но у тебя же вроде все разрешилось?

С а ш а. Что у тебя общего с Тоддом?

В а с и л и й. Как что? Джереми — друг России. Мы подружились во время приватизации.

Пауза.

С а ш а. А ты Максима видишь?

В а с и л и й. Ну, вспомнила! Не забыла еще. Вот женское сердце!

В это время музыканты проигрывают аккорд, который собирает внимание всех присутствующих. Шум и голоса затихают. Все смотрят на Тодда, стоящего на возвышении рядом с музыкантами, с бокалом в руке. Рядом с ним — жена Мелани.

Т о д д. Друзья! Это радостный день для моей семьи, для меня лично и, я надеюсь, для всех здесь присутствующих. А также для моего друга Боба Дилана, который сегодня утром прилетел из Лос-Анджелеса, и, поверьте, мне с огромным трудом удалось уговорить его спеть для нас. Итак, Боб Дилан!

На возвышение выходит Боб Дилан с гитарой. Он приветствует гостей, проверяет настрой гитары, начинает петь. Свон оборачивается к Тодду.

С в о н. Я хочу сделать вам предложение. Я заплачу. А вы оставите ее в покое.

Он берет Сашу за руку и подводит ее к Тодду.

Т о д д. Крайне благородно. (*Открывает дверь в сигарную комнату.*) Располагайтесь, я сейчас приду.

Саша и Свон входят в пустую сигарную комнату. Из приоткрытой двери слышится хриплое пение Боба Дилана. На сервировочном столике на колесах декантеры с коньяком, single-malt виски и бутылка рома.

С а ш а. Что происходит?

С в о н. Я же сказал, что верну тебе все.

С а ш а (*берет его лицо в свои ладони*). Что ты за существо?

С в о н. Не знаю. Я люблю тебя.

В зале Дилан заканчивает песню. Аплодисменты. Дверь в сигарную открывается. Входят Тодд, Джон Клюге, генеральный прокурор Манхэттена Джервис, Джек Калахан и Василий Головко.

Т о д д. Господа! Только что этот удивительный юноша обратился ко мне с предложением покрыть недополученную моим фондом прибыль от сделки с «Тайтеко». Прежде всего я хочу в присутствии всех выразить ему благодарность за этот благородный и, безусловно, щедрый жест. К сожалению, я вынужден отказаться, поскольку, как всем известно (*обводит комнату глазами*), «Тодд Кэпитал» не имел к этой сделке никакого отношения. (*Поворачивается к Свону.*) Я люблю зарабатывать деньги, но только честным путем. Кроме того, вы попросили уладить претензии всех заинтересованных сторон по отношению к мисс Коэн. Я думаю, что здесь, в этой комнате, находятся представители всех сторон, и мне кажется, что ни у кого из них нет никаких претензий к мисс Коэн.

С а ш а. Это потрясающая новость для человека, который находится под следствием.

П р о к у р о р. Вы знаете, мисс Коэн, поскольку наш дорогой хозяин попросил меня поинтересоваться этим вопросом, то я могу вам со всей ответственностью заявить, что недоразумение улажено и следствие в отношении вас было прекращено еще вчера. Дело закрыто.

Саша смотрит на прокурора и стоящего рядом с ним Калахана.

К а л а х а н. Если дело закрыто, то нет никаких препятствий для твоего возвращения на работу, Саша. Через три дня после того, как закончится траур по бедному Захари Олдену, который, к счастью, приходится на выходные, соберется Совет директоров «Хэмилтон Рид», и я обещаю тебе, что первым вопросом на повестке дня будет резолюция о восстановлении тебя в прежней должности.

С а ш а. Но моему другу угрожали физической расправой.

П р о к у р о р. Кто?

С а ш а. Я не знаю. Они требовали, чтобы я вернула деньги русским.

Г о л о в к о. Какие деньги? Какие русские?

С а ш а. Я говорила с ними по телефону.

Г о л о в к о. По телефону? Найдем и накажем.

П р о к у р о р. Мой новый друг Василий может смело рассчитывать на помощь американского правосудия. Если сочтет это необходимым.

Т о д д (*бодро*). Поскольку все разрешилось, я думаю, что нам самое время присоединиться к остальным гостям.

Все встают, начинают выходить из комнаты. К Саше подходит Клюге, ласково улыбаясь, берет ее под руку, подводит к зеркалу. Смотрит на отражение.

К л ю г е. А все-таки как жаль, что я не похож на Хамфри Богарта!

Он выходит.

Г о л о в к о (*укоризненно*). Саш, вообще, это свинство. Я уже не первый год в Америке, а мы до сих пор не виделись. Давай что-нибудь придумаем. Ну нельзя же так, мать!

В сигарной остаются Тодд, который стоит у открытой двери, Саша и Свон.

С в о н. Так, значит, все хорошо?

Т о д д. Конечно, хорошо. Мисс Коэн, на два слова.

Подталкивает Свона в открытую дверь и закрывает ее за ним. Остаются с Сашей вдвоем. Смотрят друг на друга.

Т о д д. Все разрешилось, мисс Коэн. Не правда ли, это замечательно?

Саша, не отвечая, смотрит на Тодда.

Т о д д. Давайте присядем.

Они садятся в кресла. Тодд наливает себе ром, предлагает и Саше. Саша жестом отказывается.

Т о д д. Все разрешилось. (*Пауза.*) Вы знаете, мне кажется, что в ваших интересах иметь документальные свидетельства того, что все разрешилось благополучно и ни у кого к вам нет никаких претензий.

Саша вопросительно смотрит на него.

Т о д д. Мне не нужны от вас никакие деньги. Все, что нужно, — это подтверждение того, что вы перевели деньги, я имею в виду прибыль от сделки с «Тайтеко».

С а ш а (*непонимающе смотрит на него*). Но у меня нет никаких денег.

Т о д д. А вам и не надо ничего переводить в действительности. Я же вам объясняю: все что нужно, — чтобы вы подписали документ о том, что эти деньги вы перевели в присутствии адвокатов. Вот и всё.

С а ш а. А зачем?

Т о д д. Чтобы эта история была закрыта. Если кто-то и должен какие-то деньги, так это я вам.

С а ш а. Как так?

Т о д д. У вас короткая память. Совсем недавно вы мне дали замечательный совет по «Инокоси». Я вам обещал комиссионные.

С а ш а. А как же все-таки все разрешилось?

Т о д д. Все разрешилось само собой.

С а ш а. Почему в этом говне оказалась именно я?

Тодд молча роется в стопке журналов, лежащих на низком мраморном столике. Достает тот самый, со статьей о Саше Коэн. Перелистывает. Показывает Саше. Она смотрит на статью, посвященную обзору рынка титана, переводит взгляд на Тодда.

Т о д д. Переверните.

Саша перелистывает страницу. На следующем развороте — статья про нее. Она перелистывает дальше. На обороте статьи о ней — материал о новых технологиях в глазном протезировании.

Т о д д (*улыбаясь*). Можно сказать, что это простое совпадение. Все получилось само собой.

Тодд уходит к гостям. Саша в оцепенении остается с журналом в руках.

Зимняя ночь в Нью-Йорке. Большие сугробы. Заваленные снегом улицы. По-прежнему идет мокрый снег. Лимузин Свона едет по заснеженной улице. Его останавливает полицейский кордон.

П о л и ц е й с к и й. Вам придется оставить машину. Проезд закрыт из-за сильного снегопада.

Саша и Свон выходят из лимузина. Бредут по заснеженной улице. Доходят до угла 57-й улицы и Пятой авеню. Магазины закрыты. В окнах потушен свет. Только горят фонари. По пустынной улице идет на лыжах негр в белой дутой куртке с развевающимся черным шарфом.

Дом Тодда. Прием окончен. Пьяноватый Тодд входит в пустую сигарную. Закуривает. Видит разворот журнала с Сашей. Смотрит на статью про новые технологии в глазном протезировании. Замирает, догадавшись о чем-то. Тушит сигарету. Достает мобильный. Набирает номер.

Т о д д. Стив, привет. Слушай, у меня вопрос по женщине, которую вы вели последний месяц. Посещала ли она за это время какие-либо клиники? (*Пауза.*) Так. И какая это клиника? Понятно. О'кей. У меня к тебе будет одна деликатная просьба.

Лофт Свона. Ночь. Саша и Свон лежат на кровати.

С а ш а. А кто придумал записать на кассету с «Касабланкой»?

С в о н. Я.

С а ш а. Зачем?

С в о н. Чтобы ты обратила на меня внимание.

С а ш а. Ты был у меня дома?

С в о н. Нет.

Пауза.

С а ш а. Что ты во мне нашел?

С в о н. Это... трудно объяснить.

С а ш а. Чего ты хочешь?

С в о н. Я хочу быть с тобой.

С а ш а. Это я уже поняла.

С в о н. Я хочу жениться на тебе.

Пауза. Крупный план: лицо Саши. Глаза ее наполняются слезами.

С в о н. Или... я действительно похож на твоего двоюродного брата?

С а ш а. Какого?

С в о н. На прыщавого и холодного дрочилу.

С а ш а. У меня никогда не было двоюродных братьев. (*Слезы текут по ее щекам.*) О'кей.

С в о н. Что — о'кей?

С а ш а. О'кей.

С в о н. Ты согласна?

С а ш а. О'кей.

Она встает, одевается, уходит.

Улица на Лонг-Айленде. Утро. Тодд за рулем «Мерседеса». Подруливает к тротуару. Какой-то человек быстро передает ему пакет и отходит. Тодд открывает пакет, вынимает рентгеновский снимок человеческой головы. В углу — число и фамилия *Коэн*. На снимке фломастером обведено затемнение в левом глазу. Тодд внимательно смотрит.

Т о д д. Да. Ты тоже не Хамфри Богарт... Но почему она спросила? Она не знает кто. Сладкая сука... (*Усмехается.*) Миллионы сладких сук и миллиарды Хамфри Богартов. Ходят по улицам. Наш бравый мертвый мир...

Утро. Саша входит в свою квартиру. На кухне Гвидо готовит себе завтрак. Саша снимает меховую накидку.

Г в и д о. Будешь омлет?

С а ш а. Пожалуй.

Г в и д о. Ты говорила с ними?

С а ш а. Да. Все разрешилось. Ты можешь спокойно идти домой. Тебя никто не тронет.

Подходит, наливает сок, пьет.

Г в и д о (*смотрит в окно*). Снег. Там холодно?

С а ш а. У меня много морщин?

Г в и д о. Практически нет.

Большая, без окон, комната для переговоров. Саша и несколько мужчин в костюмах и галстуках сидят за большим овальным столом, перед каждым — папки с бумагами. Перед Сашей на столе стоит ее сумочка. В центре стола — телефон, рядом с ним часы с большим циферблатом. В углу стоит видеокамера на штативе. Мужчины — адвокаты «Тодд Кэпитал» (Т.К.), «Хэмилтон Рид» (Х.Р.), «Кюрасао Траст» (К.Т.), представитель Манхэттенской прокуратуры (М.П.) и представитель банка (П.Б.).

П. Б. Перед тем как мы приступим к подписанию бумаг, я хотел бы напомнить присутствующим, что вся процедура будет фиксироваться на пленку. Надеюсь, ни у кого нет возражений?

Все согласно кивают. П.Б. включает камеру.

П. Б. (*в камеру*). Двадцать третье февраля, восемь двадцать утра. Присутствуют (*представляет, задерживая камеру на каждом на долю секунды*) мисс Саша Коэн, юрист «Кюрасао Траст» мистер Ван Леверс, юрист «Тодд Кэпитал» мистер Розентал, юрист «Хэмилтон Рид» мистер Мюллен и юрист Генеральной прокуратуры Манхэттена по Южному округу мистер Споук. Я думаю, целесообразно начать с процедуры удостоверения полномочий представителей всех фирм.

Каждый юрист по очереди достает копию доверенности от своей фирмы, уполномочивающую его вести переговоры и подписывать документы. Все обмениваются копиями. Каждая доверенность демонстрируется перед камерой. Саша сидит молча, без интереса наблюдая за процедурой.

К. Т. Господа, я хотел бы предоставить вашему вниманию оригинал доверенности от Совета директоров «Кюрасао Траст», уполномочивающую мисс Коэн управлять счетом «Кюрасао Траст» и позволяющую ей переводить деньги с этого счета.

Он демонстрирует оригинал доверенности перед камерой, затем раздает копии документа по числу присутствующих, кладет оригинал доверенности перед Сашей, рядом с копиями доверенностей юристов.

Т. К. Господа, я хотел бы предоставить оригинал резолюции Совета директоров «Тодд Кэпитал», освобождающей «Хэмилтон Рид» как юридическое лицо и любых сотрудников этой фирмы от ответственности по сделке с акциями «Тайтеко».

Повторяет предыдущую процедуру, только на этот раз оригинал передается юристу «Хэмилтон Рид». На столе перед Сашей прибавляется еще один документ.

Х. Р. Господа, я хотел бы представить вашему вниманию оригинал резолюции Совета директоров «Хэмилтон Рид», освобождающей мисс Коэн от любой ответственности по сделке с акциями «Тайтеко».

Ритуал повторяется, оригинал ложится перед Сашей. Саша смотрит на документ.

Тот же вид на экране монитора перед Своном. Он внимательно следит за происходящим.

Саша поднимает взгляд от документа, освобождающего ее от ответственности.

М. П. Господа, я хотел бы представить...

Саша неожиданно чихает. М.П. замолкает. П.Б. поспешно выключает камеру.

П. Б. Все в порядке, мисс Коэн? Можно продолжать?

Саша кивает. П.Б. снова включает камеру.

М. П. (*продолжая*). ...оригинал постановления Генерального прокурора Нью-Йорка о прекращении следственного разбирательства в отношении мисс Коэн.

Раздает копии, показывает оригинал перед камерой, затем передает его Саше.

П. Б. (*выключая камеру, Саше*). Всё, можно начинать перевод.

С а ш а. Не всё. (*Смотрит на Т.К.*)

Т. К. Ну, конечно.

Он достает из папки несколько скрепленных листов бумаги, передает Саше. Саша изучает документ.

Глазами Саши обрывки строк: «Консультативный договор между «Тодд Кэпитал», именуемой в дальнейшем «Фирма», и Сашей Коэн, именуемой в дальнейшем «Консультант»... по анализу потенциала акций на... по окончании работ Фирма обязуется выплатить Консультанту семь (7) миллионов долларов США не позднее чем двадцать третье февраля...»

Снова глазами Саши: ее рука перелистывает страницу, мы видим напечатанные имена подписывающих сторон: *Джереми Тодд* — в левом углу и *Саша Коэн* — в правом. После имени Тодда стоит его подпись. Сашина рука переворачивает контракт текстом вниз.

Саша кивает П.Б., тот включает камеру.

П. Б. Господа, я хотел бы обратить ваше внимание на следующий документ. Это бланк перевода средств со счета «Кюрасао Траст» на сумму пятьдесят один миллион семьсот сорок тысяч двести шестьдесят три доллара. Сейчас мисс Коэн подпишет этот бланк перевода в соответствии с доверенностью от Совета директоров «Кюрасао Траст», копии которой у вас имеются.

Показывает заполненный бланк перевода и копию доверенности перед камерой. Передает бланк Саше для подписи. Саша читает. Поднимает голову.

С а ш а. Деньги идут на счет банка на острове Гёрнси в Англии. (*П.Б. кивает.*) Но тут нет имени получателя.

П.Б. останавливает запись, чуть отматывает изображение назад и выключает камеру совсем.

П. Б. (*медленно, глядя Саше в глаза*). Вероятно, просто забыли поставить. Это не так важно.

Саша молчит несколько секунд, затем кивает ему. П.Б. снова включает камеру, нажимает кнопку Zoom.

Крупный план: Сашина рука подписывает бланк перевода. П.Б. берет у Саши бланк, нажимает кнопку звонка.

Общий план: стул, на котором сидит молодая женщина с папкой в руках. Она поднимается, обходит камеру и подходит к П.Б.

П. Б. (*передавая ей бланк*). Срочно в операционный отдел.

Женщина забирает бланк, заходит за камеру и снова садится на стул. Все присутствующие сохраняют полную серьезность.

П. Б. Перевод займет какое-то время. Как насчет бутербродов?

Крупный план: циферблат часов на столе.

Присутствующие, кроме Саши, встают и подходят к столу в углу, на котором стоят подносы с бутербродами, бубликами и кофе. Накладывают еду в бумажные тарелки.

Таймкод видеокамеры: секунды переходят в минуты.

Адвокаты едят, обсуждая проигрыш бейсбольной команды «Метс».

Большая переговорная. Крупный план: монитор видеокамеры, таймкод показывает, что прошло полчаса. Часы на столе показывают то же время. П.Б. смотрит на часы, кашляет. Женщина встает со стула, достает из папки лист бумаги и подходит к П.Б.

Ж е н щ и н а. Мистер Моррис, мы только что получили подтверждение из Гёрнси. Деньги на счету получателя. (*Демонстрирует бумагу перед камерой.*)

П. Б. Прекрасно. Господа, мне остается только поблагодарить всех присутствующих. Спасибо.

Он выключает камеру. Юристы начинают собирать бумаги, выходят из комнаты, раскланиваясь с Сашей. В комнате остаются П.Б. и Саша.

П. Б. Деньги готовы, мисс Коэн.

Саша идет по коридору с банковским служащим. Они подходят к раздвижной металлической двери, рядом с которой на стене кодовый замок. Банковский служащий набирает код. Створы двери расходятся. Перед ними небольшая комната с металлическими стенами, решетчатым полом и двумя — один против другого — выходами. Комната напоминает грузовой лифт. Посредине нее стоит деревянный стол. На столе лежат пачки денег в банковских упаковках.

С л у ж а щ и й. Ваши деньги, мисс Коэн. Не хотите ли пересчитать?

Комната с решетчатым полом. Входит Саша. Вынимает из кармана очки. Не надевая их, смотрит на пачки денег. Это пачки с ветхими купюрами. На них отштамповано: «Cancelled». Двери начинают закрываться. Саша кидается к сдвигающимся стальным створам противоположного выхода. Выпустив из рук очки, вцепляется в створы. Те неумолимо сдвигаются. Внезапно сквозь решетку пола начинают бить языки газового пламени. Наверху открываются вентиляционные отверстия, мощные вентиляторы начинают засасывать воздух. Все вспыхивает. Горит стол, воспламеняется Сашино платье, горящие ветхие купюры кружатся в огне.

Титановые очки попадают между створ. Створы сдавливают их. Треснув, разлетаются стекла, титановая оправа гнется, сдавливается, но выдерживает давление дверей.

Крупный план: Сашины руки, пытающиеся раздвинуть створы. Отблески пламени на никелированной поверхности дверей.

Дом Свона. Эта же щель в двери с Сашиными руками на экране монитора, на который смотрит Свон. Изображение гаснет. Свон в ярости хватает бутылку кока-колы, запускает в экран.

Свон перед большим монитором. Вставляет в компьютер мини-диск. Манипулирует с клавишами и мышью. На экране к большой галерее визуальных образов добавляется еще видеоряд — фрагменты жизни Саши. Монитор заполнен. Свон нажимает «enter».

Кабинет Олдена. За столом Олдена сидит Джек Калахан. Неожиданно на его мониторе поверх графиков и котировок начинает мигать изображение конверта: «У вас сообщение». Он открывает «конверт», и экран заполняют фрагменты из приватной жизни Саши: она в ванной, она с любовником, ее ноги, ее машина, ее тарелка с едой, ее банк, ее любимая книга, ее эпилятор, ее парфюм, ее бывший муж, ее водка, негр на лыжах, обивка кресла в салоне самолета, Гвидо, Свон, Тодд, человек в желтой куртке ночью, пейзажи — всё ее взглядом. В конце возникает два изображения: школьный рисунок Саши, ее детская рука, обведенная фломастером, и рука взрослой Саши, обведенная фломастром на ее бедре. Калахан вскакивает.

Зал операций с ценными бумагами банка «Хэмилтон Рид». На всех мониторах одно за другим появляются те же изображения.

То же самое происходит в торговом зале в соседнем здании на Уолл-стрит...

В банках Лондона...

Цюриха...

И пустых торговых залах токийских банков.

Мир Саши — новый вирус, запущенный умелой рукой Свона, — распространяется молниеносно и неумолимо.

Манхэттен. Театральный район, угол Бродвея и 49-й улицы. На зданиях — огромные жидкокристаллические экраны, демонстрирующие рекламные ролики. Такой же экран на фасаде здания крупнейшего инвестиционного банка «Морган Стэнли». В нижней части каждого экрана – бегущая строка с котировками акций, торгующихся на Нью-Йоркской фондовой бирже. Обычная суматоха из спешащих прохожих и гудящих машин. Вдруг строка с котировками замирает, затем начинает двигаться рывками, словно что-то заело. Прохожие обращают на это внимание, собирается толпа. Строка с котировками останавливается. На экране над ней возникает изображение наклоненной головы женщины, надевающей серьги.

Эпилог

Прошла неделя. Манхэттен. Вокзал Пенн Стейшн. Зал ожидания. Сквозь толпу пробивается Свон, за ним огромный охранник.

Перрон. Поезд перед отправлением. Свон и охранник стремительно идут вдоль перрона. Свон заходит в один из вагонов. Охранник следует за ним.

Свон заходит в купе. В купе сидит Гвидо. Он читает книгу и пьет холодный чай «Аризона» с женьшенем. На полке лежат его вещи.

С в о н (*охраннику*). Жди здесь. (*Закрыв за собой дверь.*) Она жива?

Г в и д о. Что ты от меня хочешь?

С в о н. Чтобы ты сказал правду.

Г в и д о (*вынимает из кармана несколько купюр, достает одну из них, кладет ее лицевой стороной на стол*). Выиграешь, скажу. У тебя есть доллар?

С в о н (*открывая дверь, охраннику*). Дай мне доллар.

Охранник подает Свону стодолларовую купюру. Гвидо берет ее, кладет рядом со своей.

Г в и д о. Выбирай.

Свон секунду медлит, затем берет однодолларовую купюру.Гвидо.

Г в и д о. Какая цифра слева?

С в о н. Третья.

Г в и д о. Называй.

С в о н (*смотрит на купюру*). Шесть.

Гвидо молча поднимает свою купюру и, не глядя на нее, показывает Свону номер. Крупный план купюры: третья слева цифра на купюре Гвидо — 9. Свон берет со стола однодолларовую купюру Гвидо, открывает дверь купе. Гвидо смотрит ему вслед.

Г в и д о. Удачи, милый.

Свон выходит в коридор. Отдает купюру охраннику.

С в о н. Выброси это.

О х р а н н и к. Куда?

С в о н (*показывает пальцем на щель в окне, из которой свистит ветер*). На ветер.

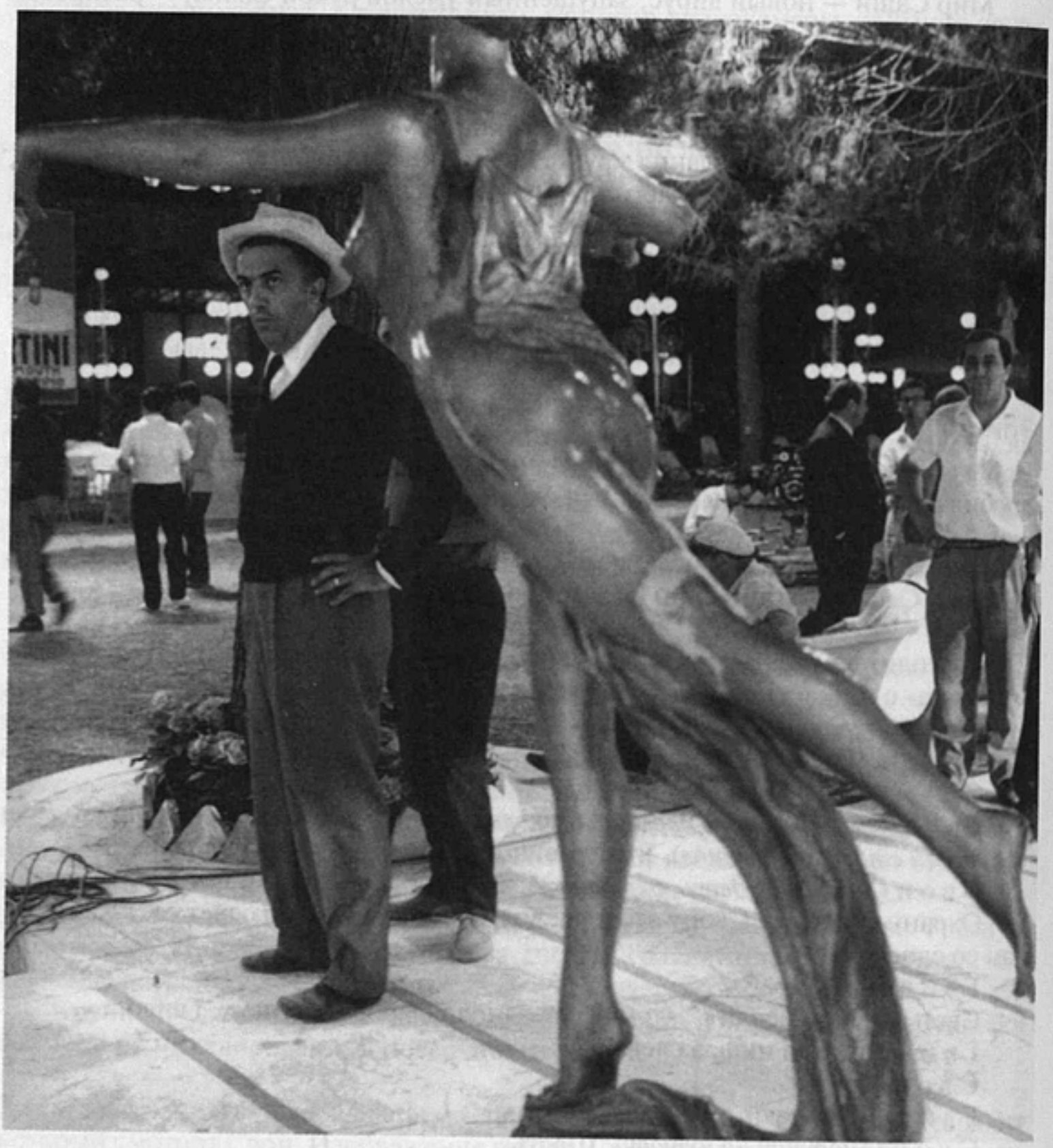
Охранник выбрасывает купюру. Свон, не оглядываясь, идет по коридору против движения поезда.

Неожиданно прямо на уровне его лица поток воздуха прижимает купюру к стеклу. Свон останавливается, смотрит на купюру. Порыв ветра срывает ее со стекла и уносит прочь.

Крупный план: окно поезда. На фоне размытого пейзажа идут финальные титры.

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧЭНДЛЕР

Мой трюк — режиссура



Федерико Феллини на съемках фильма «8½»

Легенда и малый экран

Слава и легенда — не одно и то же. Обладая славой, работать легче. Чувствуя на своих плечах бремя легенды — невозможно.

Смысл моей жизни — в работе. Единственное, к чему я всегда стремился, — это работать. А для активно работающего режиссера ореол легенды не столько подспорье, сколько препятствие. В легенду входишь постепенно, почти как стареешь. Ею становишься не за день, не за год; этот момент наступает незаметно для тебя самого, как и тот, когда со всей очевидностью открывается: твой последний фильм уже снят и тебя отправили на заслуженный отдых.

Стало традицией поминать великие картины, некогда созданные Феллини, при этом не слишком торопясь увидеть те, какие я снимаю теперь. Вообще, о феллиниевских фильмах говорилось слишком много; о них разглагольствовали даже те, кто ни одного из них не видел. В итоге я стал походить на статуи, пальцы ног которых любил щекотать, проходя по улицам.

Продолжение. Начало см.: 2002, № 1—3.

Знаменитому режиссеру позволено не всегда достигать успеха. Легенду убивают избытком анализа.

Я не раз подчеркивал, что никогда не делаю фильмы с моралью. Это, разумеется, не значит, что мне нечего с их помощью сказать. Даже до меня долетают сигналы, сходящие с уст моих персонажей. Так, Казанова поведал мне: «Самое страшное — это отсутствие любви».

В Доналде Сазерленде не было ничего от реального прототипа его героя. Меня это устраивало. Латинский любовник был мне ни к чему. Я вдосталь насмотрелся на портреты Казановы. Прочел то, что он писал. Я должен был знать о нем все, но стремился к тому, чтобы это знание не слишком повлияло на мое изначальное представление о персонаже. Я снабдил Доналда чужим носом, чужим подбородком, вдобавок сбрил половину его волос. Безропотно переносивший часами длившиеся манипуляции гримера, он болезненно вздрогнул, узнав, что с частью шевелюры ему придется расстаться, однако не вымолвил ни слова протеста. Казанова — манекен. Живой мужчина должен быть хотя бы слегка озабочен тем, что почувствует женщина рядом с ним. А он — он всецело поглощен секретами собственного сексуального мастерства, по сути механического, как та птица-метроном, которую он всюду за собой таскает. Поскольку Казанова виделся мне манекеном, казалось совершенно естественным, что и влюбиться он должен в механическую куклу — собственный идеал женщины. Моя детская одержимость кукольным театром, мой опыт кукловода в «Казанове», я думаю, более очевиден, нежели в любой другой из моих лент. Добавлю, что я и сам был заворожен длительным пребыванием рядом с моим героем. Я всегда стремился, сколь возможно, оказаться «внутри» каждого снимаемого фильма. Окунаясь в тот или иной из них, я открывал глубины, проникнуть в которые иначе просто не дано. Мне постоянно задавали вопрос: «Почему вы не снимете еще одну «Сладкую жизнь»?» Отвечаю: так я и поступил. «Казанова» стал «Сладкой жизнью», опрокинутой в канун XIX века, только никто этого не заметил.

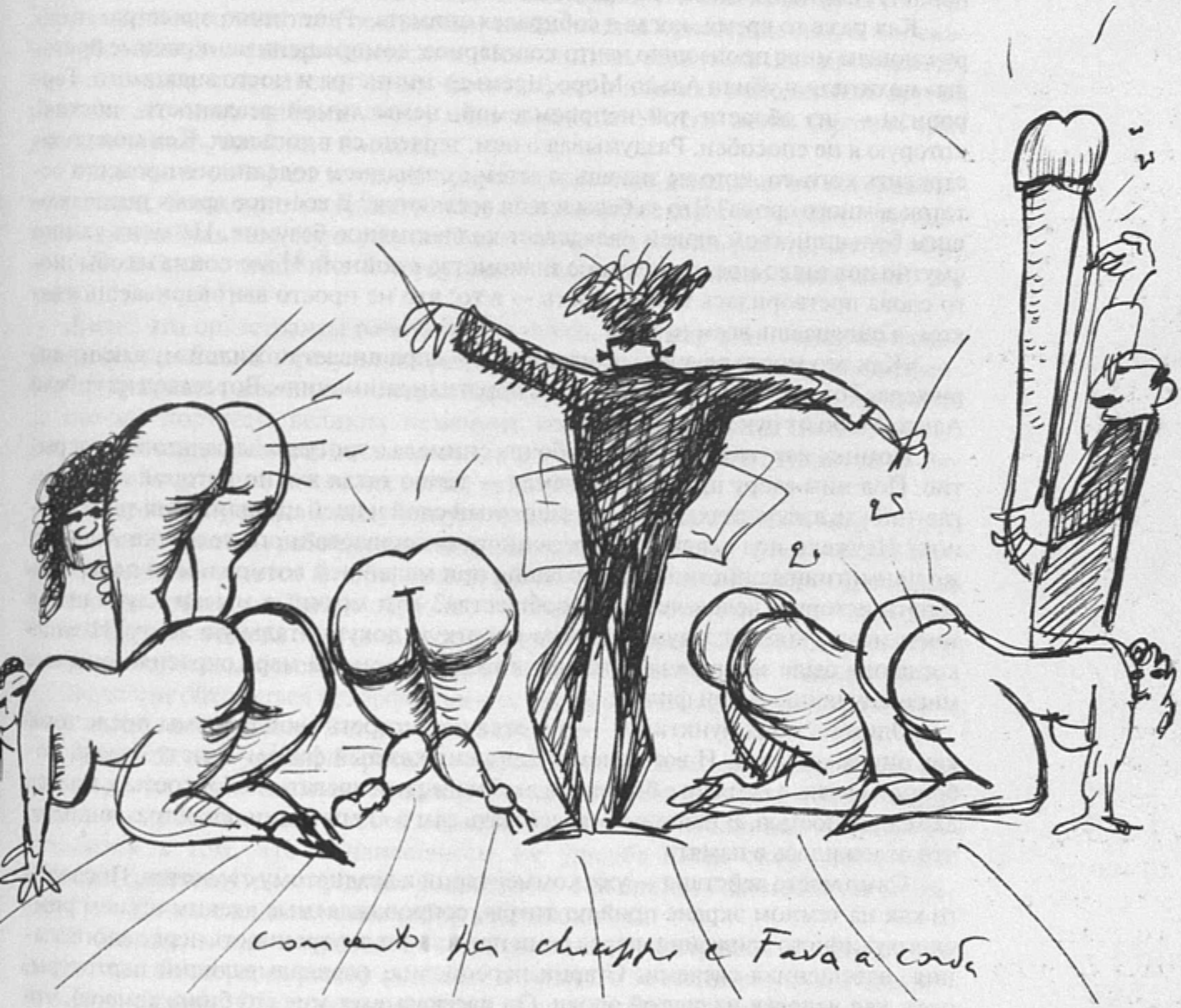
С моей точки зрения, телевидение — нечто принципиально иное, нежели кинематограф. Когда люди собираются в кинозале, там воцаряется сакральная аура зрелища. Не то на телевидении. Оно настигает тебя дома, когда твои защитные реакции дремлют. Вторжение вашего фильма в дом с экрана телевизора чем-то напоминает игру на чужом поле: вся торжественность момента, все благоговейное молчание куда-то улетучиваются. Бросьте взгляд на публику: она в неглиже и набивает себе желудки. Перед обсуждением моих телеработ я бываю настроен иначе, нежели тогда, когда готовлюсь говорить о своих кинолентах. Ведь то, что должно быть увидено сквозь маленькое «окошечко», по определению не должно вызвать у вас непреодолимое желание сняться с места и отправиться в кино. Телевизионной продукции органически не присуща магия кинозрелища. Но я горжусь тем, что сделал для телевидения, ибо добился максимума, работая в сфере столь важной, что не сотрудничать с ней нельзя. Игнорировать телевидение попросту невозможно, столь значима его роль в формировании образа мыслей наших современников. В то же время я не стал бы утверждать, что в телефильмах моя индивидуальность выразилась так же прямо и непосредственно, как в моих кинолентах. Фильмы, снятые для кино, — мои дети. Фильмы для телевидения, скорее, племянники и племянницы. «Репетиция оркестра» не просто лента об оркестровой репетиции, хотя, разумеется, последнее — в центре ее сюжета. В ней обрисована ситуация, складывающаяся в любой группе людей, объединенных некоей общей задачей, но при этом каждый воспринимает ее решение по-своему — как, допустим, на спортивной арене, в операционной или даже на съемочной площадке. Раскрывая такую ситуацию, я привнес в нее кое-что из моего опыта кинорежиссера. Собираясь на репетицию, оркестранты приносят в зал не только свои музыкальные инструменты — им никуда не уйти от собственных характеров, личных проблем, болячек, сварливых голосов жен или любовниц, надсадно звенящих в ушах, да что там, хотя бы выматывающей душу лихорадки римского уличного движения. При этом кто-то из них присутствует в репетиционном зале лишь номинально — телом и орудием своего ремесла, кто-то — чувством профессиональной гордости, а немногие и подавно — телом и душою.

Вид сгрудившихся музыкальных инструментов странен и разнороден, достаточно сравнить вытянутый, неуклюжий фагот с тонкой, по-русалочьи изящной флейтой (а ведь им часто приходится быть бок о бок друг с другом), или с грациозной арфой, одиноко возвышающейся в сторонке, подобно плакучей иве, или со зловещей тубой, кольцами свернувшейся в углу, как спящий питон, или с женственной виолончелью. Невозможно поверить, что наступит момент, и это немыслимое сочетание несочетаемого — людей, дерева, металла, — слившись воедино, воплотится в нечто высокое и неповторимое, в стихию музыки. Я был так потрясен этим рождением гармонии из хаоса и шума, что меня осенило: ведь эта ситуация не что иное, как метафора общества, где самовыражение возможно лишь в рамках того или иного ансамбля. Долгое время мне хотелось сделать небольшую документальную ленту, в которой я смог бы выразить неподдельное чувство восхищения этим чудом и которая оставляла бы зрителя с успокоительным ощущением того, что можно сделать вместе — и не утрачивая собственной индивидуальности — нечто полезное и осмысленное. Оптимальной средой действия мне показался именно оркестр. Работа над этим фильмом началась в 1978 году, когда другие проекты («Путешествие Дж. Масторны» и «Город женщин») оказались отодвинуты в сторону под грузом бесконечно скучных и невоодушевляющих переговоров о финансировании. Должен сознаться: мое собственное отношение к музыке неоднозначно, оно сводится к чисто защитной реакции. Я постоянно ловлю себя на том, что пытаюсь инстинктивно укрыться от нее. Не бываю ни в опере, ни на концертах. Если вы скажете, например, что Паваротти выступает не в «Набукко», а, допустим, в «Оссо Букко», с меня, неровен час, станется вам поверить, хотя в последние годы, замечу справедливости ради, я и пришел к осознанию величия Верди и итальянской оперы. Поскольку музыка обладает коварным свойством исподволь кондиционировать слушателя, я предпочитаю оказываться в этой роли строго по выбору (кстати, так же обстоит с моей работой). Ведь она — нечто слишком серьезное, чтобы сводить ее к уровню побочного шумового эффекта. Когда я, скажем, захожу в ресторан или в квартиру, где музыка льется из динамика, я со всей обходительностью, на какую способен, прошу отключить его — тем же тоном, каким прошу не курить в закрытом помещении. Мне невыносимо быть пассивным слушателем, пассивным курильщиком, пассивным кем бы то ни было. Не понимаю, как люди могут есть, пить, обмениваться мнениями, вести машину, читать, даже заниматься любовью под музыку. Представьте только: вам приходится быстрее жевать, чтобы не выпасть из заданного ритма! И ведь положение неуклонно ухудшается. Непрошеная музыка становится таким же бедствием, как загрязнение воздуха. В Нью-Йорке музыка доставала меня в телефонной трубке, в кабине лифта, даже в туалете — едва ли не последнем месте, где можно найти пассивного слушателя.

Возможность сделать такого рода небольшую документальную ленту представилась на итальянском телевидении. Условием было делать ее в телевизионном формате. Пришлось как бы запихнуть проблему в маленькую коробочку. Бюджет фильма составлял семьсот тысяч долларов — сумма, половину которой, как мне объявили, готова была предоставить некая германская компания. Все связанное с художественным решением оставлялось на мое усмотрение. Такое обличье принял змей-искуситель.

Были, разумеется, и ограничения. Меня поставили в известность, что должен преобладать крупный план, что фильм не должен идти дольше восьмидесяти минут и что в нем не должно быть обнаженной натуры. Что еще, спрашивается, нужно знать режиссеру? Потенциальная аудитория художника на телевидении сводится к одному или нескольким зрителям, чьи глаза устремлены на экран. Их реакция не столь предсказуема, как обобщенная, обусловленная аурой затемненного зала реакция зрителей кинотеатра. Поэтому телефильм сродни скорее одностороннему разговору, нежели речи, с которой выступаешь перед зрительным залом. Как бы то ни было, в моем случае решимость работать для малого экрана была сильнее моральных, технических или художественных ограничений. Ранее мне довелось сделать два телефильма — «Дневник режиссера» и «Клоуны», — и каждый раз это значило вступить в мир бессвязных, прерывистых образов. Вновь окунуться в пестрый калейдоскоп разноцветных кар-

тинок, какими телевидение переполняет наши умы каждую секунду дня и ночи, — о, на это было нелегко согласиться! Телевидение коварно искушает нас, стирая все приметы реального, как бы предлагая нам адаптироваться к мнимому, альтернативному, искусственному миру. Хуже того, нас снедает желание приспособиться к этому миру, приняв его за реальный. Телевидение и телеаудитория кажутся мне парой зеркал, поставленных одно против другого; в обоих маячит отображение бесконечной, однообразной бездны. Верим мы тому, что видим, или видим то, чему верим, — вот вопрос, который мы принуждены вновь и вновь задавать себе.



«Репетиция оркестра»

Как ни странно, работая на телевидении, я меньше ощущал отягощающее бремя ответственности. А благодаря этому мог видеть проект насквозь, причем на удивление свежим и непосредственным взглядом. В довершение всего сами ограничения, налагаемые телевизионными технологиями, сослужили мне добрую службу: я был в силах гораздо лучше, чем в любом из моих кинематографических проектов, представить себе все произведение — с первого кадра до последнего. В остальном же не могу сказать, что делал что-либо иначе, нежели раньше или позже.

Работа началась с разговора с оркестрантами в моем любимом ресторане «Чезарина»; хотя бы поэтому все предприятие нельзя было счесть полной неудачей. Пусть даже эта встреча не дала мне слишком много духовной пищи, на земную грех сетовать. Как выяснилось, самое ценное, что привнесли в наше общение музыканты, — то, как они просветили меня по части подтрунивания друг над другом в процессе работы. Трудясь каждый у своего пульта, они ощущают потребность в разрядке, иначе лежащего на их плечах груза просто не выдержать. Мало что из их заразительных шуток и фокусов мне удалось перенести на экран, но от одного я все же не смог удержаться, я имею в виду фокус

с презервативом, всунутым в раструб трубы и раздувающимся, как детский шарик.

Для «Репетиции оркестра» мне пришлось попросить Нино Роту написать музыку заблаговременно. Как правило, я этого не делаю, но в сложившихся обстоятельствах это было неизбежно. Я также попросил его написать грамотную, но не слишком оригинальную партитуру, и он, как всегда, прекрасно понял, что мне требуется. Само собой, я не говорил ему: «Напиши, что Бог на душу положит», — но в этом фильме музыка не более чем предмет реквизита. Она — как то пианино, что Лаурел и Харди без устали тащат вверх по длинному лестничному пролету. Сцена из числа тех, какую ни в одном фильме не забудешь.

Как раз в то время, когда я собирался снимать «Репетицию оркестра», в окружающем мире произошло нечто кошмарное: доморощенные «красные бригады» похитили и убили Альдо Моро, премьер-министра и моего знакомого. Терроризм — из области той неприемлемой, немыслимой реальности, постичь которую я не способен. Раздумывая о нем, теряешься в догадках. Как можно застрелить кого-то, кого не знаешь, а затем с сознанием содеянного провести остаток земного срока? Что за бесы в тебя вселяются? В военное время подавляющим большинством людей овладевает коллективное безумие. На меня самого смутно повлияло мое мимолетное знакомство с войной. И вот война из обычного слова претворилась в реальность — в то, что не просто выговариваешь языком, а ощущаешь всем нутром.

«Как это могло случиться, маэстро?» — спрашивает пожилой музыкант дирижера. Тот отвечает: «Мы просто не обратили внимания». Вот вывод из гибели Альдо Моро от рук террористов.

Помню, как-то раз бригада рабочих снимала с тротуара асфальтовое покрытие. Под ним взору представала земля — точно такая же, по которой ступаешь где-нибудь в джунглях. Неужели защитный слой нашей цивилизации так же тонок? Неужели под черепом современного цивилизованного человека живут те же примитивные инстинкты, грозящие при малейшей возможности повернуть вспять историю человеческого сообщества? Эти мрачные мысли клубились в моем мозгу, когда я задумывал мою короткую документальную ленту. И лишь когда она была завершена, я понял, в какой огромной мере окрасили они мое мироощущение и мой фильм.

Один из моих пунктиков — никогда не смотреть свои фильмы после того, как они закончены. И вот почему. Для меня каждый фильм — нечто вроде любовной связи, а встречи с бывшими любовницами чреваты неловкостью, подчас даже опасностью. В итоге могу рассказать вам о «Репетиции оркестра» лишь то, что отложилось в памяти.

Само место действия — уже комментарий к двадцатому столетию. После того как на темном экране пройдут титры, сопровождаемые адским шумом римского уличного движения, перед вами предстанет внутренность церковного здания, освещенная свечами. Старик переписчик, раскладывающий партитуры, одет, как человек из другой эпохи. Он рассказывает мне (то бишь камере), что церковь построена в XIII веке и что под ее плитами покоятся трое пап и семеро епископов. Благодаря прекрасным акустическим свойствам здание было реконструировано для использования в качестве оркестрового репетиционного зала. Для Рима, где буквально всё — история, если не археология, такое не в диковинку.

Понемногу в этом внушающем трепет помещении собираются оркестранты. У многих из них такой вид, будто пришли они на футбольный матч, а не на музыкальную репетицию. Один даже прихватил с собой портативный радиоприемник, чтобы следить за перипетиями игры и сообщать о них коллегам, музыкантам-духовикам, по ходу репетиции. Впрочем, не все такие толстокожие. Кое-кому постарше, в частности переписчику и девяностотрехлетнему учителю музыки, памятны времена, когда оркестранты относились к своему призванию серьезнее и в итоге играли лучше.

К некоторым я обращаюсь с вопросами; меня посвящают в тонкости взаимоотношений с орудиями своего ремесла. Степень привязанности к инструменту варьируется: фаготист ненавидит звук своего фагота, для арфистки арфа — единственное близкое ей существо. Сама арфистка чуть-чуть напоминает Оли-

вера Харди, поэтому при первом появлении игриво настроенные духовики вышучивают ее, выводя тему Лаурела и Харди. С нею мне легче всего идентифицировать себя. Она тоже слишком любит поесть. Она любит свою работу. И не склонна лезть из кожи вон, дабы угодить окружающим. В противоположность флейтистке, которая (кстати, она тонким станом как бы повторяет свой инструмент) готова хоть колесом пройтись, лишь бы привлечь мое внимание.

Изъясняются оркестранты на всех диалектах итальянского, некоторые даже с иностранным акцентом — прежде всего дирижер-немец, который, входя в раж, нередко переходит на родное тевтонское наречие. К своему делу он относится с почти религиозным пиететом, и, возможно, его слегка раздражает, что дирижировать приходится заштатным итальянским оркестришком, а не, скажем, Берлинским филармоническим. Исполнитель этой роли по национальности голландец; я наткнулся на его фотографию в поисках исполнителя другой роли, но его лицо запечатлелось у меня в памяти. У меня очень хорошая зрительная память, особенно на лица.

Репетиция набирает темп, как римское уличное движение во вступительных титрах. Большинство оркестрантов стремятся поскорее ее закончить и двинуть куда-нибудь еще. Куда угодно. Для них это всего лишь работа, как на «Фиате». Подобное отношение к труду, даже творческому, ныне встречаешь все чаще.

Видя, что оркестранты работают вполсилы, дирижер становится заносчивым и агрессивным; в результате разражается ожесточенный спор по профсоюзным вопросам, а за ним — и стихийный бунт, в ходе которого в развешанные по стенам портреты великих немецких композиторов летят экскременты. В конце концов на место низложенного дирижера водружают гигантский метроном, но и его чуть позже постигает та же участь.

Предел этому ребяческому разгулу кладет огромный стальной шар — орудие уличной бригады рабочих по сносу обветшавших зданий. Безжалостно круша стену, он вторгается внутрь, безвозвратно унося жизнь Клары — полюбившейся нам арфистки. Таким образом, порядок опять сменяет хаос — процесс, который вновь и вновь обречено переживать человечество. Но, как и при любом извержении, оказывается навсегда утрачено нечто драгоценное: отныне оркестру предстоит обходиться без арфистки и ее партии. Итак, утрачено сокровище — быть может, необратимо. Вот что самое главное.

Стальной шар уличной бригады — враг человеческих ценностей. Он не ведает жалости. Он — наемное орудие уничтожения. Подобно тем, кто им манипулирует, он беспощаден в своей страшной работе. Но подлинная трагедия заключается в том, что о нанесенном им ущербе люди скоро забывают. Обнищавший изнутри мир готов в мгновение ока принять данность как должное. Немыслимое видится само собой разумеющимся.

В финале, когда потрясенные случившимся оркестранты осознают, что нуждаются в лидере, дирижер занимает свое место за пюпитром и возглашает: «Da capo, signori». Оркестр начинает все сначала, вспыхивают очередные мелкие перебранки, и дирижер разражается длинной негодующей тирадой на немецком на фоне затемненного экрана. Чем больше вещи меняются, тем больше остаются они сами собою. Ведь человеческое — всего лишь человеческое.

Финальное словоизвержение дирижера трактовали по-разному. Что до меня, то я не вкладывал в него никакого иного смысла, кроме охватившего героя отчаяния — отчаяния, в какой-то мере сходного с моим, ибо я в некотором роде тоже дирижер, только в собственном ведомстве. Незадолго до финала, когда я расспрашиваю его в артистической, он роняет: «Мы работаем вместе, но объединяемся лишь в ненависти, как распавшаяся семья». Подчас, когда на съемочной площадке все валится из рук, я испытываю точно такое же чувство.

Не скрою, меня часто озадачивает то, что люди усматривают в моем творчестве. Роль творца в том, чтобы распахивать, а не сужать мир, лежащий перед аудиторией. Но подчас это превращается в разновидность салонной игры, где один участник говорит что-то шепотом своему соседу, тот — своему и так далее; в результате, когда сказанное возвращается к инициатору, тот не узнает его смысл.

Помню, как-то раз, зайдя в туалет, я услышал от незнакомого человека,

Федерико Феллини, Марчелло Мастроянни

только что посмотревшего «Репетицию оркестра»: «Вы совершенно правы. Нам действительно нужен сегодня дядюшка Адольф». Я застегнул ширинку и пулей выскочил наружу.

Дневные ужасы, ночные грезы

Мои сновидения кажутся мне столь реальными, что порой, спустя годы, приходится гадать: случилось ли это со мной в действительности или просто привиделось? Ведь сны — язык, сотканный из образов. Нет ничего правдивее снов. Иначе и быть не может: место понятий в них занимают символы. Каждый оттенок, каждая черточка в снах что-нибудь да значит...

По ночам я живу в моих снах чудесной жизнью. Мои сновидения так захватывающи, что мне всегда хотелось поскорее забраться в постель. Бывает, раз за разом мне снится один и тот же сон, воскресая подчас чуть-чуть по-иному, с новыми деталями и тонами. Конечно, сны посещают меня не всегда, но довольно часто. И меня тревожит, что наступит день — или, точнее, ночь, — когда я их уже не увижу. Пока что этого не случилось, но должен заметить, с годами мои ночные грезы стали реже и короче. Наверное, это естественно: ведь в основе столь многих снов лежит сексуальность.

Грезить, впрочем, можно, и не погружаясь в забытье. Ведь сновидения — ночная игра моего ума, не более. Они скорее сродни озарениям. Потому что сны — пряжа, сотканная человеческим подсознанием, озарение же — плод сознательной идеализации. Некоторые из моих снов очень стары — например, тот, в котором Лаурел и Харди в детских костюмчиках резвятся у качелей.

Я умею грезить и с открытыми глазами, достаточно лишь вообразить что-нибудь такое... Назвать это сном было бы неточно. Кое-кто считает это моим излюбленным способом бегства от действительности — так, дескать, выражается мое нежелание решать повседневные проблемы. Есть здесь, пожалуй, какая-то доля правды: когда я не знаю, как разрешить тот или иной вопрос, я стараюсь избавиться от мысли о нем. Надеясь, что его решит кто-нибудь другой. В чем-то я похож на героиню «Унесенных ветром»: завтра, мол, будет время об этом подумать. Таков я во всем, кроме кино: когда речь идет о фильме, я беру на себя всю полноту ответственности. В то же время я твердо убежден: грезить наяву и быть реалистом — вещи отнюдь не взаимоисключающие; в конце концов, разве не в посещающих человека озарениях находит воплощение самая глубокая реальность — реальность его собственного «я».

Хотя я появился на свет у самого моря, в городке, куда съезжались купаться со всей Европы, я так и не научился плавать. В одном из самых ранних, навязчиво повторявшихся снов я постоянно тонул. Но меня всякий раз спасала гигантских размеров женщина с необъятным бюстом — необъятным даже по сравнению с ее грандиозными формами. Поначалу этот сон приводил меня в неподдельный ужас, но постепенно я стал ловить себя на том, что инстинктивно жду появления великанши, которая поднимет меня над водой и приютит меж своих немыслимых полушарий. Казалось, нет на земле места, более для меня желанного, нежели это узкое ущелье между двумя возвышающимися холмами. Сон возвращался ко мне снова и снова, и я уже с нетерпением ждал наступления жуткого мига, когда надо мной сомкнется водная гладь, ибо не сомневался, что спасение подоспеет вовремя и мне в очередной раз доведется испытать чувственный восторг быть стиснутым этими великолепными грудями.

Во сне меня никогда не одолевает половое бессилие. Сны — они настолько выше реальности. Во сне я способен заниматься любовью по двадцать пять раз за ночь.

Во сне очень часто я вижу себя голым, худым и голым, и никогда — толстеющим. Во сне я поглощаю восхитительные яства, особенно сладости. Например, мне регулярно снится пышный шоколадный торт. Огромное место в моих снах занимают женщины. Ведь мужчина не что иное, как паук, постоянно плетущий сеть и не могущий остановиться; он — вечный раб своих мужских соблазнов. Раб секса и его превратностей.

В 1934 году, когда мне было четырнадцать, по городу ходили рассказы о каком-то морском чудовище, якобы попавшем в сеть; рисунок с изображением

этого чудовища красовался на газетных страницах. На меня он произвел неизгладимое впечатление. Много-много раз снилось мне это порождение океанских глубин. Море всегда было для меня могущественной стихией. Нельзя, впрочем, сказать, что им определялась вся атмосфера моих детских лет, нет, оно, скорее, занимало в них место чего-то само собою разумеющегося, неотъемлемого, как рука, или нога, или, допустим, одна из стен нашего дома.

В моем воображении океанское чудовище было женщиной, этакой великаншей. Вообще, женщина олицетворяла в моих глазах власть, такой была моя мать. Она была очень строга, хотя, мне кажется, и не вполне это сознавала.

В самом раннем из моих снов, навеянных морским чудовищем, я вижу себя рядом с матерью. Мне хочется подобраться к чудовищу как можно ближе. Рассмотреть его во всех деталях, чтобы, вернувшись домой, зарисовать. Мать оттаскивает меня назад. Твердит, что это для моего же блага, но я ей не верю. Она говорит, что морское чудовище меня съест. Но это кажется мне немыслимым, ибо в глубине души я знаю: мальчики слишком жесткие и наверняка не по вкусу любому уважающему себя обитателю океанских глубин.

По мере того как гигантское чудовище извлекают из воды, я начинаю понимать, что передо мной не что иное, как исполинских размеров женщина. Она красива и в то же время безобразна, что вовсе не кажется мне странным. Ибо уже тогда, как и сейчас, во мне жила твердая уверенность, что женская красота может воплощаться в любые размеры и формы. Я не мог не заметить, что у нее непомерно раздавшиеся бедра. Бросающиеся в глаза даже на фоне ее гаргантюанских габаритов.

И вот я слышу властный голос. Похоже, он не исходит ни от кого из присутствующих, он доносится прямо из высей небесных (не оттуда ли в конечном счете всегда извергается могущество?). Голос произносит мое имя, и все взгляды обращаются на меня. Я чувствую, что краснею, как девчонка, и стыжусь этого.

В глазах темнеет, и я боюсь, что вот-вот грохнусь в обморок. Голос возглашает, что мне надлежит немедленно удалиться или оторваться от матери. Присутствие матерей не предусмотрено, и, кроме всего прочего, моя мать не нравится морскому чудовищу.

Взяв себя в руки, я хлопаю в ладоши. Хлопок отзывается оглушительным громом. Я приказываю матери удалиться. Она исчезает. Не уходит — попросту растворяется.

Вышедшая из океанских глубин великанша делает мне приветственный знак. Она хочет, чтобы я подошел поближе. Того же хочу и я.

С трепетом вспоминаю предостережение матери: морское чудовище, мол, проглотит меня живьем. Странным образом, в этой пугающей перспективе есть что-то неодолимо желанное. «В чреве великанши должно быть очень тепло» — проскакивает у меня в голове.

Делаю шаг вперед.

И просыпаюсь. Уже не мальчиком.

Этот сон не покидал меня долгие годы. Очень часто он посещал меня в юности. Сон, разумеется, эротический. Не обошел он стороной и мою зрелость. В последнее время я вижу его реже, от случая к случаю, и понятно почему. Таково одно из живых чувственных воспоминаний моих детских лет. Его основа вполне реальна, чем я и не преминул воспользоваться в «8 ½».

Я — маленький ребенок, и женщины купают меня в бадье. Допотопной, деревянной, вроде той, что стояла во дворе на бабушкиной ферме, той самой, в которой мы, огольцы, босыми ногами давили виноград. Прежде чем давить, надлежало вымыть ноги. А позже, когда она же использовалась для купания, в ней отчетливо ощущался дух забродившего винограда. Дух, от которого и опьянеть было недолго.

Во сне, когда я вылезаю из бочки, меня, маленького, голого, мокрого, обертывают полотенцами несколько женщин с огромными грудями. В моих снах на женщинах никогда нет бюстгальтеров, да и вряд ли бюстгальтеры таких размеров вообще существуют. Меня закутывают. Меня прижимают к груди, поворачивая то лицом, то спиной, чтобы я скорее обсох. Полотенце трется о мою маленькую мужскую принадлежность, которая весело покачивается из стороны в

сторону. Какое приятное ощущение; пусть оно никогда не кончается... Иногда женщины борются за привилегию обтереть меня, и это мне тоже нравится.

Я прожил жизнь в поисках женщин ушедшего детства, женщин, готовых закутать тебя в полотенца. Ныне, когда мне снится этот сон, я испытываю потребность в женщинах посильнее. В реальной жизни для меня делает это Джульетта; правда, потом на полу ванной остается много брошенных в беспорядке полотенец.

Тридцать лет назад мне приснился сон, подведший итог всей моей жизни. До сих пор я никому его не рассказывал.

Я — начальник аэропорта. Сижу за столом в большом кабинете. Снаружи ночь — ясная, звездная. За окнами самолеты, идущие на посадку. Только что приземлился огромный лайнер, и я как глава аэропорта должен произвести паспортный контроль.

Все пассажиры лайнера выстроились в шеренгу, держа в руках паспорта. Внезапно я замечаю среди них странную фигуру — старика китайца, на вид дряхлого, одетого в лохмотья, но с величественной осанкой; от него исходит жуткий запах. Он терпеливо ждет своей очереди. Ждет, не говоря ни слова. Даже не глядя в мою сторону. Полностью уйдя в себя. Я опускаю глаза, вижу на столе табличку с моим именем и начальственной должностью — и не знаю, что делать. Я просто не смею позволить ему ступить на нашу землю: ведь он так не похож на всех остальных, его вид приводит меня в замешательство. Меня снедает опасение, что стоит мне сказать этому чужаку «да» и вся моя упорядоченная жизнь разлетится на тысячу осколков. И мне ничего не остается, как прибегнуть к уловке, в беспомощности которой просвечивает моя собственная слабость. Не в силах взять на себя ответственность, я лгу, как ребенок. «Видите ли, это не в моей компетенции, — выдавливаю наконец из себя. — Дело в том, что не я здесь отдаю приказы. Это нужно согласовать». Понурив голову от стыда, бормочу: «Подождите, я сейчас вернусь». И выхожу — якобы принять решение, на которое нет и намека. Сознавая, что от выбора не уйти, я медлю, гадая про себя, будет ли он еще в комнате, когда я вернусь. Но еще страшнее другое: я не знаю, чего боюсь больше — того, что застану его, или того, что уже не застану. И эта мысль не покидает меня вот уже тридцать лет. Вполне отдаю себе отчет в том, что все дело не в исходящем от китайца запахе, а во мне самом, и все же я не в силах заставить себя вернуться в кабинет.

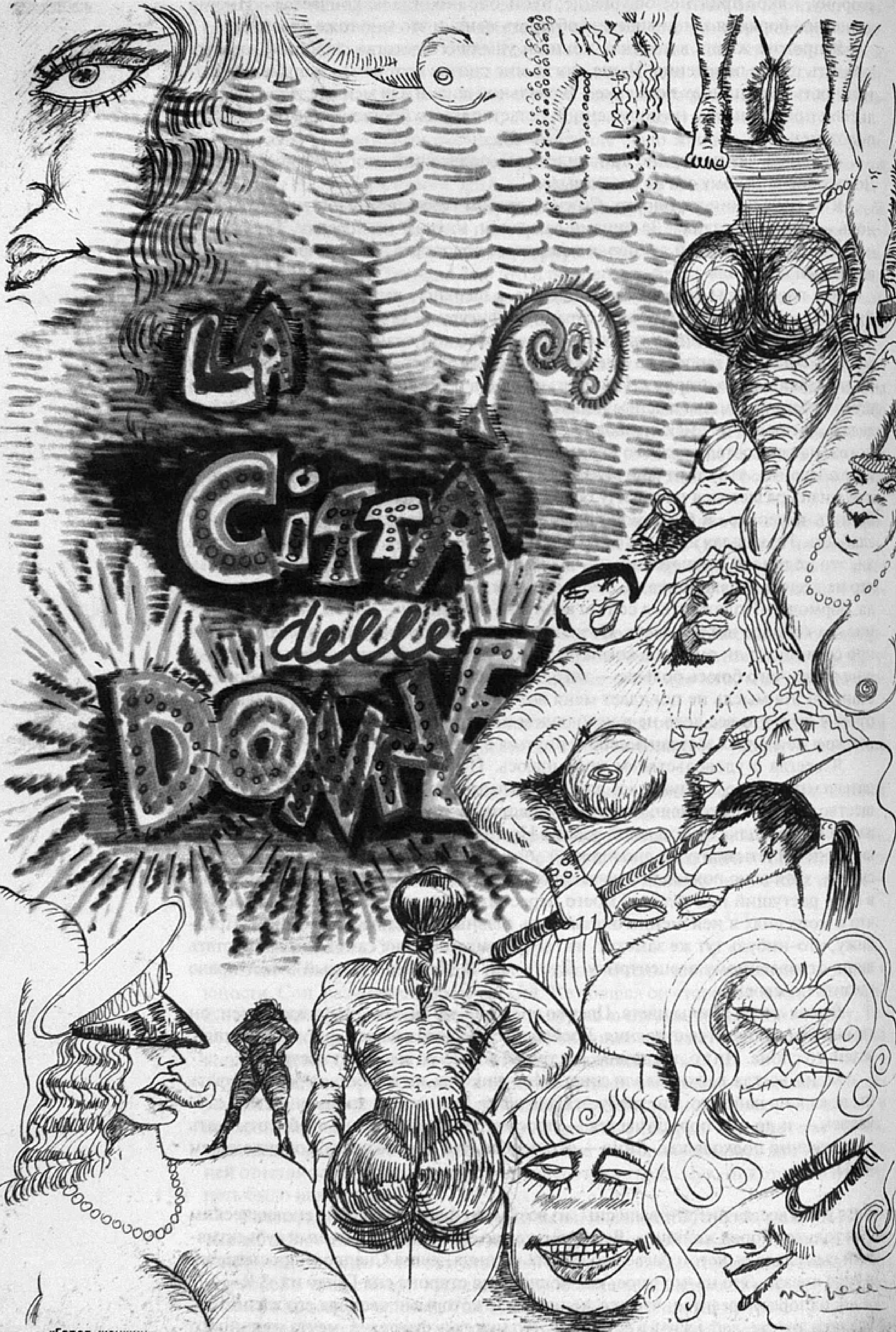
Я всегда с удовольствием просыпаюсь. Просыпаюсь мгновенно. Просыпаться мгновенно, не нуждаясь для этого в чашке кофе или завтраке, — преимущество, ибо так не теряешь ни секунды наставших суток. Я открываю глаза и тут же воскресаю для сознательной жизни. Но прежде всего, дабы не забыть, стараюсь запечатлеть контуры сновидений минувшей ночи. Нет, не в словах, в рисунках, хотя ясно помню все звучавшие во сне реплики. Их я обычно помещаю в шар, растущий над головой моего персонажа, как в комиксах. Надо сказать, что в моих снах я неизменно оказываюсь главным действующим лицом. Предвижу, кто-нибудь тут же заметит, что вечно видеть во сне самого себя под стать лишь отъявленному эгоцентрику. Пусть так. Я убежден: каждый имеет право грезить по-своему.

В снах очень важны цвета. Цвет во сне столь же значим, как в живописи; он главный компонент настроения. Вообразите розовую лошадь, фиолетового пса, зеленого слона. Ни то, ни другое, ни третье во сне не выглядит абсурдно.

Меня всегда вдохновляли лица. Мне никогда не надоедает разглядывать их, пока я не найду то, что требуется для роли. Ради самой крошечной мне случалось — и до сих пор случается — просмотреть тысячу лиц, чтобы отыскать единственно подходящее. Лицо — это первое, что мы осознаем в окружающем мире.

Хотя меня всегда интриговали сны, из всех моих фильмов вполне сновидческим был только «Город женщин». Все в нем, как во сне, имеет потаенный субъективный смысл, за вычетом разве что начала и конца, когда Снапораз просыпается в купе поезда. Это не что иное, как кошмарная сторона сна Гвидо из «8 ½».

Снапоразу грезится, что все женщины, с которыми сводила его жизнь, собрались вместе, дабы жить в согласии. Это мужская фантазия, мечта мужчины о



«Город женщин»

том, что все женщины, к которым он стремился, проникнутся к нему любовью настолько, что готовы будут поделиться им с другими, уразумеют, что в каждой из них воплотился определенный этап его существования, та или иная сторона его внутренней жизни, а сам он является для них своего рода связующим звеном. Они же, напротив, предпочитают разорвать его на части. Одной достается рука, другой нога, третьей — ноготь на мизинце. Они согласятся, скорее, безраздельно владеть его недвижным трупом, нежели допустить, чтобы возлюбленный достался сопернице.

Идея «Города женщин» зародилась у меня однажды ночью, когда мы бродили по Риму с Ингмаром Бергманом. С ним была Лив Ульман. Едва познакомившись, мы оба поняли, что между нами спонтанно возникло взаимопонимание.

Итак, мы, двое режиссеров, сделаем общий фильм. Каждый снимет свою половину. Быть может, каждый из нас приведет с собой продюсера, который вложит половину денег. Каждый разработает свою сюжетную линию, а воедино их свяжет какой-нибудь смутный мотив. «Вроде любви», — добавил один из нас. Не помню кто. Не исключено, что Лив Ульман. Все звучало как нельзя лучше, ибо мы оба верили, что любовь очищает и возвышает. К тому же стояла восхитительная ночь — одна из тех, когда все идеи кажутся прекрасными. Я обожаю ночами бродить по Риму. А на сей раз со мной были необыкновенные спутники, и, вглядываясь в него их глазами — глазами пришельцев, я узнал немало удивительного о собственном городе. Ни для Бергмана, ни для меня не было секретом, что каждому из нас придется в известной мере смирить безудержный полет своей фантазии, но, разумеется, не под давлением продюсера. Дело в том, что оба мы к тому времени успели приобрести — и небезосновательно — репутацию режиссеров, склонных снимать слишком длинные картины.

Как правило, фильмы, рождающиеся в момент такого всплеска эмоций, умирают по пути к экрану. Вообще говоря, успешная трансформация — удел лишь очень немногих киноидей. В данном случае воплотились обе, но не в рамках совместного проекта. Из них родились два фильма — его и мой.

Не успели мы решить, что вдвоем снимем фильм, как на повестку дня вышла проблема географии. Мне было сподручнее оставаться на римской территории. Ему — на шведской. Впрочем, кто знает, как далеко простерлось бы наше взаимопонимание, благополучно разрешись эта проблема. Ведь каждый из нас питал безграничное уважение к творческому вкладу другого, к его самобытности. А тут этим самобытностям предстояло сойтись на одной творческой площадке. Вступить в соревнование.

Более чем десятилетие спустя моя идея воплотилась в «Городе женщин». Подобно бергмановскому «Прикосновению», за это время она претерпела множество метаморфоз. Как и фильм Бергмана, «Город женщин» удостоился менее чем сочувственного приема у публики, хотя, по моим ожиданиям, должен был ей понравиться. Находятся люди, которые считают, что в конечном счете для нас обоих было бы лучше в ту ночь не встречаться друг с другом.

В «Городе женщин» зрителю предстает мир, увиденный глазами Снапораза. Это видение мужчины, для которого женщина — всегда тайна. Причем любая женщина — и объект его эротических грез, и мать, и жена, и знакомая в гостиной, и шлюха в спальне, и Дантова Беатриче, и собственная муза, и соблазнительница из борделя, и т.п. Женщина — тот неизменный объект, на который проецируются его фантазии. Я уверен, что испокон века мужчина скрывал лицо женщины разнообразными масками. Но это были именно его, а не ее маски. Это маски вуайера, и породило их подсознание мужчины, в них запечатлелось его потаенное «я».

Не помню, когда мне впервые пришло в голову имя Снапораз. Подумалось: вот смеху было бы, если бы так звали... Мастроянни! Сказано — сделано. Я начал звать его Снапоразом. А когда замысел «Города женщин» стал обретать очертания, мне показалось, что это имя как нельзя лучше подходит персонажу, которого собирался играть Марчелло. Оно вызывало кучу вопросов. «Что это за имя такое? Что оно означает?» — наперебой спрашивали меня. В ответ я делаю заговорщицкую гримасу, как бы намекая, что в нем заключен некий неприличный, неудобопроизносимый смысл, отчего иные из допрашивающих конфузятся. Что до Мастроянни, то не могу сказать, чтобы имя преисполняло его восторг-

гом. Подозреваю, впрочем, что когда я обращался к нему: «Старина Снапораз», его вводило в уныние не столько имя, сколько слово «старина»...

Когда Мастроянни прибывал на съемочную площадку, ему приходилось буквально пробиваться сквозь строй женщин. Одни были заняты в фильме, другие толпились у ворот «Чинечитта», стремясь хоть одним глазком взглянуть на своего кумира. Казалось, всеобщее поклонение, цветы и все такое должны импонировать ему. Однако моего друга это лишь нервировало. Как-то он мне признался: «Все эти женщины с букетами... До чего они меня пугают».

В связи с «Городом женщин» на меня обрушилось много упреков, особенно со стороны женщин. Меня даже обозвали антифеминистом. (Ни в жизнь не поверил бы, что фильм дает основания для подобной трактовки.) Это лишь укрепило меня в мысли, что никогда нельзя знать наперед, что публика усмотрит в твоем произведении.

В числе моих лучших друзей — несколько женщин. Я всегда испытывал потребность в теплоте, какая возможна только в женском обществе. Когда на съемочной площадке женщины, я работаю с особым подъемом. Женщины как никто умеют восхищаться и воодушевлять. Их внимание меня стимулирует; быть может, я и делаю то лучшее, на что способен, оттого что стремлюсь показать им, из какого теста сделан. Знаете, как тот самовлюбленный павлин, что распускает хвост веером, дабы покрасоваться перед самкой. Снимать фильм о солдатах или ковбоях, фильм без женщин, мне не доставило бы ни малейшего удовольствия.

Бóльшую часть моей жизни я прожил с одной женщиной — с Джульеттой. На съемочной площадке мне помогают женщины-ассистенты. Некоторые из любимых персонажей моих фильмов — женщины. Не представляю, что имеет в виду критик, утверждающий, что мои фильмы — это фильмы о мужчинах и для мужчин. Джельсомина, Кабирия, Джульетта — все они в моих глазах так же реальны, как живые люди, которых мне доводилось знать.

Десять тысяч женщин! На самом деле это, может, и скучновато, но только не в фантазии. А разве фантазия не главное? Предполагается, что на торте, который доктор Кацоне преподносит своей десятитысячной избраннице, горят десять тысяч свечей, но в действительности это не так. В кино иллюзия важнее реальности. Что до реального, то оно вовсе не выглядит таковым. Чтобы сделать реальное видимым, подчас приходится много раз снимать и снимать.

Образ доктора Кацоне я списал с Жоржа Сименона, после «Сладкой жизни» ставшего моим хорошим приятелем. Так вот, он рассказал мне, что, начиная с тринадцати с половиной лет, осчастливил десять тысяч женщин, ни больше ни меньше. Похоже, в этом отношении его память лучше моей.

Меня неизменно спрашивают — как правило, студенты, преподаватели и критики, — зачем я делаю мои фильмы, что хочу ими сказать. Иными словами, им хочется знать, что побуждает меня снимать кино. Из этого явствует, что существуют причины более веские, нежели творческая потребность. С таким же успехом можно спросить курицу, зачем она несет яйца. Она просто исполняет единственное жизненное предназначение, на какое способна, не считая того, чтобы быть съеденной. Разумеется, нести яйца для нее предпочтительнее. Я как та балерина из «Красных туфелек», которая на вопрос, зачем она танцует, отвечает: «Я просто должна».

Все на свете я постигаю эмоционально и интуитивно. Я вроде повара, стоящего на кухне, полной самой разнообразной снеди, знакомой и незнакомой. Повар задается вопросом: «Что я сегодня приготовлю?» Внезапно меня осеняет: я начинаю вертеться, греметь сковородками, смешивать и помешивать; так на свет появляется новое блюдо. Разумеется, это всего-навсего сравнение. Вообще-то, готовить я не умею. Давным-давно, когда я был очень молод, я, быть может, и испытывал склонность к кулинарии, но скоро выяснилось, что единственное, что меня по-настоящему интересует, — это вкусно поесть.

Журналисту, которому придет в голову спросить меня: «Что побудило вас изготовить спагетти по-феллиниевски?» — просто так не скажешь: «Есть захотелось». Честно говоря, я не могу объяснить, что побуждает меня снимать кино. Мне просто нравится создавать образы. Вот и всё. Это заложено в моей натуре. По-моему, это достаточное объяснение.

Когда мне было десять, я устраивал на балконе спектакли для детей с соседних дворов. Эти спектакли были очень похожи на фильмы, что я смотрел в кинотеатре «Фулгор», и дети смеялись. Мать говорит, что я брал за них деньги, но я этого не помню. Правильно обходиться с деньгами я так и не научился. Но если моя мать права, то я был на верном пути: к тому, что бесплатно, люди всегда относятся с инстинктивным подозрением. Пусть каждый из моих маленьких зрителей платил по медному грошу, все равно это значило, что я был профессионал.

Одной из причин, заставивших меня заинтересоваться учением Юнга, было то, что наши индивидуальные поступки он пытается объяснить в терминах, апеллирующих к коллективному сознанию. В итоге когда у меня не находится готового объяснения для чего бы то ни было, оно отыскивается в арсенале теорий Юнга. Подойди ко мне журналист в мои детские годы и спроси меня, зачем я устраиваю кукольные представления, я, вероятно, ответил бы: «Не знаю». Теперь, когда я стал в шесть раз старше, если не мудрее, я могу сказать: «Таков архетип моего коллективного бессознательного». И задержать дыхание — до того момента, пока на голову мне, дабы скрыть мою напыщенность, не упадет заветное ведро, как то, что спасало меня в «Клоунах».

Тогда ученый попросит меня объяснить, что меня побуждает без конца бросать вниз пустые ведра. И положит мой ответ в основу своей докторской диссертации.

Лучший способ путешествовать — не выходить из павильона

Переезжать с места на место я не люблю, ибо мое хобби — странствия мысли. Меня быстро утомляют дорожные хлопоты и неурядицы, но стоит лишь моему бренному телу принять удобную позу в привычном окружении, как ум пускается в вольное плавание, в мгновение ока освободившись от докучных забот (не надо ли было взять с собой лишнюю пару белья, хорошо ли завинчена крышка на тюбике с зубной пастой и т.п.).

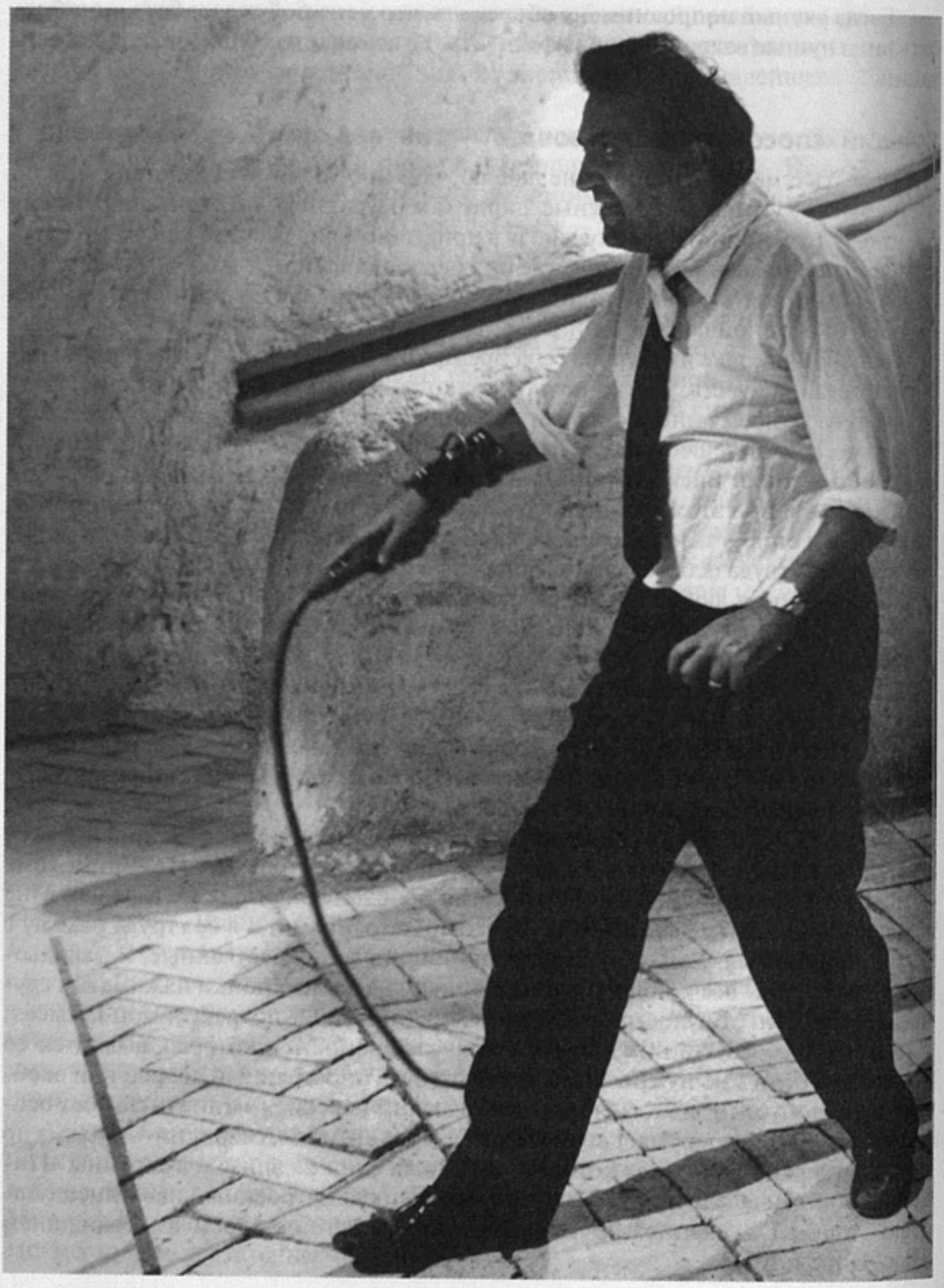
В любой поездке я ощущаю себя предметом багажа, только наделенным набором органов чувств. Жутко не люблю, когда меня перебрасывают с места на место. В то же время мне доставляет истинное удовольствие слушать, что рассказывают о своих путешествиях другие. Так, избегая бытовых неудобств, даешь пищу воображению. Время от времени приговариваешь: «Как интересно!», «Как занятно!» — и при этом ничуть не лукавишь, просто про себя думаешь: хорошо, что это не я стою в зале ожидания аэропорта, вслушиваясь в лай громкоговорителя и не без труда осознавая, что мой рейс в очередной раз откладывается.

Мальчиком я любил путешествовать, вбирать в себя впечатления от новых мест. Но вот мне случилось попасть в Рим и в нем обрести мою собственную вселенную. С тех пор в какой бы город я ни попадал, я тотчас начинал тихо ненавидеть его, ибо он отдалял меня от единственного места, где мне действительно хотелось быть. Временами это становилось чуть ли не наваждением. В Риме я всегда чувствовал себя почти неуязвимым; мне казалось, что в стенах этого города со мной ничего не может случиться. В любом же другом месте земного шара мне угрожали бесчисленные опасности.

Не помню, сколько раз мне предлагали снимать фильмы за границей, в особенности в США. Однако я бываю в форме, работая только в Италии, и тому есть несколько причин. Замечу, языковая проблема для меня не главная. Мне нередко приходится работать с актерами-иностранцами, и я без труда нахожу с ними общий язык. Есть другие соображения, более существенные. В павильонах «Чинечитта» все к моим услугам и я знаю, на какие кнопки нажимать в случае надобности. Мне построят любые декорации, какие потребует мой замысел, а потом произведут в них все изменения, надобность в которых выявится со временем. Если мне нужно снять какой-нибудь иностранный дворец или особняк, как, допустим, в «Казанове», технический персонал «Чинечитта» без особых затруднений сооружает его на месте. В ходе съемок «Америки» — фильма по роману Кафки, работа над которым составила один из эпизодов картины «Интервью», — мне было проще перенести на пленку выстроенный на «Чинечитта» Нью-Йорк XIX века, нежели искать то, что от него осталось, в сегодняшнем Нью-Йорк-Сити.

Основное преимущество, каким я располагаю на студии «Чинечитта», — это возможность руководить съемочным процессом как мне заблагорассудится. Например, подобно режиссерам немого кинематографа, я даю актерам указания при включенной камере. Случается, исполнителю толком неясно, какую реплику ему предстоит произнести (порой сценарий в последнюю минуту меняется настолько, что он просто не успевает заучить свой текст), тогда я под стрекот камеры подсказываю ему слова. Само собой, в Голливуде с его обилием микрофонов такое невозможно. Там, чтобы донести до исполнителей последнее, что мне приходит в голову, наверное, понадобился бы медиум-телепат. Антониони, правда, это не помешало работать и в Лондоне, и в Голливуде, но надо иметь в виду, что у него совсем другой темперамент. Куда бы ни направился Антониони, его Италия всегда при нем; поэтому он в любом окружении чувствует себя самим собой. А я... я не чувствую себя самим собой нигде, кроме Рима.

Я безмерно восхищаюсь Антониони. То, что он делает, и то, как он это делает, радикально отличается от того, что делаю я. Но я уважаю честность и совершенство его творческого подхода. Он — великий творец, производящий на меня неизгладимое впечатление. Он бескомпромиссен, и ему есть что сказать.



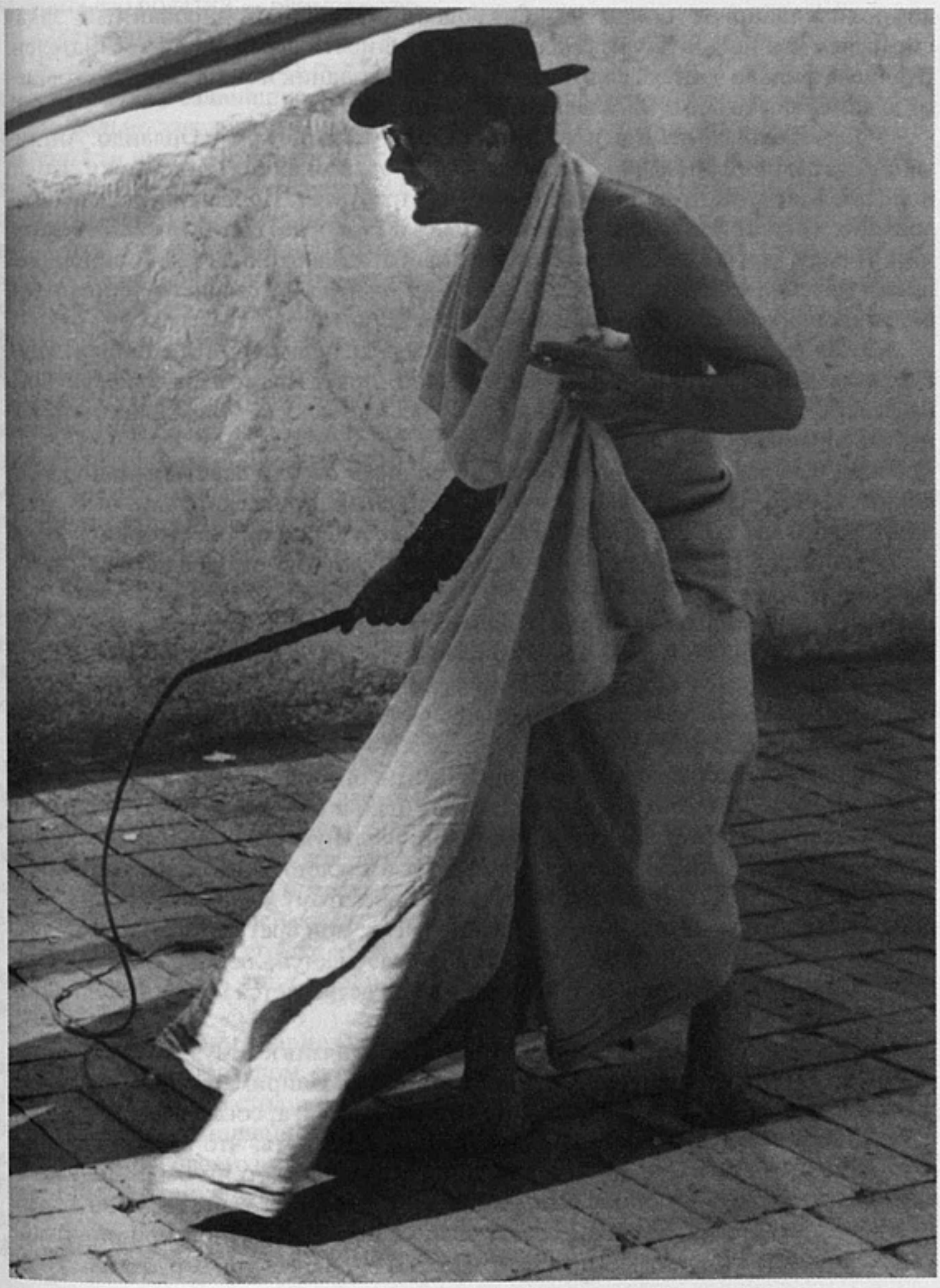
Федерико Феллини и Марчелло Мастроянни на съемках фильма «8½»

Он обладает собственным стилем, который не спутаешь ни с чьим другим. Он неповторим. У него свое ви́дение мира.

Когда я снимаю фильм, я должен точно знать, галстукам какой фирмы отдает предпочтение мой герой, из какого магазина белье, что носит актриса, какой модели туфли на актере. Обувь так много может сказать о человеке! А кто тут недавно ел горчицу? Обо всем этом у меня не может быть ни малейшего представления, случись мне работать за пределами Италии.

Помимо возможности быть кинорежиссером от моего представления о счастье неотделима еще одна вещь — свобода. Ребенком я уже восставал против всего, что стояло на ее пути. Против домашнего уклада, школы, религии, любой формы политического контроля — особенно фашистского, простиравшегося повсюду, наконец против общественного мнения, с которым надлежало считаться. Пожалуй, лишь когда фашисты начали подвергать цензуре комиксы на газетных полосах, до меня окончательно дошло, что это за народ.

Для фильма «И корабль идет» мне нужно было выкрасить большую стену; в качестве натурного объекта я использовал стену макаронной фабрики «Пантанел-



ла». Той самой, где работал мой отец, Урбано Феллини, возвращаясь через Рим домой с принудительных работ в Бельгии после окончания первой мировой войны. Как раз трудясь на этой макаронной фабрике, он в 1918 году повстречал мою мать, Иду Барбиани, каковую, с полного ее согласия, и увез с собой в Рим — не на белом скакуне, а в купе третьего класса железнодорожного поезда, оторвав от дома, семьи и привычного окружения.

К тому времени как я созрел для фильма «Интервью», с дистанции прошедших десятилетий я стал лучше понимать своих родителей, нежели в юности. Отчетливее ощутил душевную близость с отцом и щемящую боль от того, что не могу разделить с ним это чувство. Мать я тоже стал понимать лучше и уже не терзался тем, что мы такие разные. Жизнь, понял я, не принесла ни одному из них того, к чему они стремились; и мне захотелось задним числом подарить им то понимание, каким были сполна наделены персонажи моих картин.

Палуба лайнера в фильме «И корабль идет» была сооружена в пятом павильоне студии «Чинечитта». Укрепленная на гидравлических опорах, она весьма натурально покачивалась. Всех, кроме меня, не на шутку доставала морская болезнь. Я же ее не чувствовал — не потому, что я бывалый моряк, а просто потому, что был слишком поглощен тем, что делаю. Морскую поверхность создавало полиэтиленовое покрытие. Откровенно условный рисованный закат смотрелся как нельзя лучше. Налет искусственности здесь вполне сознателен. В финале фильма зритель видит декорационный задник и меня самого, стоящего за камерой. Хозяина магического аттракциона.

У меня были сомнения, поручать ли Фредди Джонсу роль Орландо. Англичанин, играющий итальянца на средиземноморском фоне? И все-таки что-то подсказывало мне, что он — именно то, что требуется. Проведя первое собеседование, я отвез его в аэропорт. Возвращаясь в Рим, я все еще был полон сомнений. И вдруг увидел автобус, на борту которого зазывно сияла реклама мороженого «Орландо». Я воспринял это как знак одобрения свыше и успокоился. К тому же никого другого у меня на заметке не было.

Начало ленты строится на контрасте между лихорадочной спешкой на камбузе и медленным, степенным ритмом, в каком течет жизнь в столовой первого класса. Богатые едят очень медленно. Им спешить некуда. Их больше беспокоит, как они выглядят в процессе еды.

Мне было важно, чтобы на столе перед ними стояли действительно изысканные блюда. Притом киногеничные, способные привлекательно выглядеть на пленке. Я настаивал, чтобы все было свежее и хорошо приготовлено, — это стимулировало актеров. Не менее важно было, чтобы от тарелок вздымался дразнящий аромат.

На съемочной площадке для меня нет незначащих мелочей. Здесь я подвину стол, там подправлю чей-то локон, еще где-то подберу с полу клочок бумаги. Все это необходимые компоненты творческого процесса в кино. Дома я толком не могу приготовить себе чашку кофе, ибо у меня не хватает терпения дождаться, пока вода закипит.

В фильме «И корабль идет» немало общего с оперой — особенность, отнюдь не характерная для моих предыдущих лент. Дело в том, что я довольно поздно оценил по достоинству вокал как нашу национальную традицию. В свое время я немало говорил и писал о том, что не являюсь поклонником оперы; причиной тому, полагаю, расхожее убеждение, что любовь к этому жанру — в крови у каждого итальянца (по крайней мере мужчины). Так, мой брат Рикардо расхаживал по дому, распевая арии из опер. Само собой разумеется, любовь к опере не замыкается в границах Италии, однако здесь она встречается чаще, нежели, скажем, в Америке.

Всю жизнь я испытывал инстинктивную неприязнь к тому, что все любят, к чему все стремятся, к чему, по слухам, все склонны. Например, меня никогда не волновал футбол — ни как игрока, ни как болельщика, а, согласитесь, заявить о себе такое в Италии равнозначно тому, чтобы признать, что вы не мужчина. Я никогда не испытывал желания вступить в какую бы то ни было политическую партию, стать членом какого-нибудь клуба. Быть может, все дело в моей натуре — натуре черной овцы в стаде, однако более вероятной причиной мне кажется то, что в моей памяти слишком свежи времена черных рубашек. Тогда

я был совсем ребенком, и нам вменялось в обязанность носить школьную форму или черные рубашки фашистов и, главное, не задавать вопросов. Это побуждало меня ставить под сомнение решительно все. Не желая оказываться одной из тех овец, что добровольно плетутся на бойню, я готов был во всем видеть скрытый подвох. Так что, вероятно, лишил себя части тех удовольствий, какие выпадают на долю пресловутых овечек, пока их не зарежут.

И вот во мне проснулся запоздалый интерес к опере. Но, согласитесь, признаться в этом не так-то просто после того, как ты столько лет яростно это отрицал.

Я не пересматривал «И корабль идет» с момента завершения, но мне интересно, как фильм смотрелся бы сейчас — в свете тех событий, что происходят в Югославии. Любопытно, не покажется ли он публике устаревшим? А то, что в нем происходит, — цветочками на фоне реальных событий? Или, наоборот, покажется зрителям провидческим?

Запечатленный в фильме носорог — брат той больной зебры, за которой я, еще ребенок, ухаживал, когда бродячий цирк давал представления в Римини. Убежден, та несчастная зебра занедужила оттого, что у нее не было пары. Ведь цирк не мог себе позволить содержать и кормить двух зебр. Так и мой носорог: причина его болезни — одиночество.

Одинокому носорогу приходится не легче, чем одинокой зебре.

Когда я начал снимать рекламные клипы для телевидения, нашлись люди, с места в карьер заявившие, что я с потрохами продался денежному мешку. Меня это больно задело. Не могу сказать о себе, что у меня столько денег, что нет надобности их зарабатывать, но никогда в жизни я не снимал что бы то ни было только ради денег. Это просто не соответствует действительности. Разумеется, на капитал с имени не пообедаешь в дорогом ресторане, но, с другой стороны, я никогда не нуждался в деньгах настолько, чтобы делать то, к чему не испытываю склонности. Мне не раз предлагали целые состояния, лишь бы я выехал в США, в Бразилию, еще куда-нибудь и снял там фильм, только идея фильма мне не импонировала. Да, я не оговорился: мне предлагали поехать в Бразилию и снять там картину о Симоне Боливаре.

Замечу, за рекламные клипы меня отнюдь не обещали осыпать золотом, однако сама мысль их сделать показалась мне заманчивой. Вокруг только и слышалось: «Как Феллини может снимать телерекламу, после того как столь яростно на нее обрушивался? Ведь он признавался, что ее ненавидит!» Отвечаю: именно поэтому я за нее и взялся. Мне гарантировали возможность снять качественный клип. И снял я его не для денег, хотя и от гонорара не отказывался.

В этом процессе меня привлекло моментально приходящее чувство удовлетворения. Такое бывает, когда пишешь очерк, рассказ или статейку. Ощущаешь, что тебя осенило, воплощаешь задуманное — и вот тебе результат. Работа над клипами напомнила мне о годах моей юности, когда я писал для журналов и радио.

Моим первым клипом для малого экрана была реклама «Кампари» в 1984 году. Молодая женщина скучает, смотря в окно вагона движущегося поезда. Мужчина, ее сосед по купе, держа в руке пульт дистанционного управления, «переключает» изображения за окном, будто картинки телеканалов. Перед глазами проносятся экзотические пейзажи. На женщину этот калейдоскоп не производит ровно никакого впечатления. Он спрашивает, не хочется ли ей насладиться итальянским пейзажем. На картинке, вспыхивающей по ту сторону окна, — гигантская бутылка «Кампари» запечатлена вровень с падающей Пизанской башней. На лице женщины тут же появляется радостное заинтересованное выражение.

Рекламу макарон «Барилла», которую я снял в 1986 году, открывает интерьер, сходный с интерьером столовой для пассажиров первого класса в фильме «И корабль идет». За столиком — мужчина и женщина. Нам ясно, что их связывают любовные отношения. Женщина бросает манящие, чувственные, призывные взгляды на своего спутника. Официанты ведут себя строго и высокомерно. Подойдя к столику, церемонно выстраиваются в шеренгу. Метрдотель торжественно выкликает — по-французски! — названия перечисленных в меню блюд. Женщину спрашивают, что она предпочитает, и она еле слышно шепчет: «Рига-

тони». Испуская вздох облегчения, официанты вмиг расслабляются. Выясняется, что никакие они не французы, а итальянцы, которым приказали прикинуться французами. Нараспев они возглашают: «Барилла», «Барилла». Закадровый голос констатирует: «С «Барилла» вы всегда al dente». Применительно к макаронам «al dente» означает «тверды, как кремень». Да, эротическая коннотация здесь не случайна. Ведь удовлетворение, гастрономическое ли, сексуальное ли, имеет сходную физическую природу. Во всяком случае, я воспринимаю то и другое именно так.

Году, кажется, в 1937-м, работая в журнале «Марк Аврелий», я написал ряд статеек, пародировавших стиль рекламных объявлений на радио и в газетах. В одной из них официант опрокидывал на голову посетителю ресторана тарелку вареных макарон. Посетитель приходил в ярость и бушевал, пока ему не сообщали, какого сорта макароны увенчали его чело. А услышав знакомое название, мгновенно сменял гнев на милость и даже требовал, чтобы на голову ему вывалили еще одну тарелку.

Тогда меня приятно удивило, что мою писанину находят забавной. Придумывать шутки и розыгрыши я не умел, а вот откликаться на них, основываясь на своем ви́дении жизни, угощать собеседника подобием сгущенной, преувеличенной правды — это было по моей части.

Мои рекламные клипы, посвященные «Кампари» и «Барилла», удостоились не меньшего внимания, нежели снятые мной фильмы. Газетный анонс извещал читателей, что телевидение собирается показать клип, сделанный Феллини. А после телепоказа и первый, и второй рецензировались и пространно обсуждались обозревателями и критиками.

В 1992 году ко мне обратились с предложением снять рекламный клип для «Банка ди Рома». К тому времени я уже несколько лет ничего не снимал, и мне подумалось: отчего бы нет? В основу сюжета, как и в рекламе «Кампари», я положил движение поезда, выходящего из туннеля.

Использованный прием был уже опробован в «Городе женщин». Герой клипа — пассажир, подобно Мастроянни просыпающийся в вагонном купе. Очнувшись, он с изумлением убеждается в том, что сделанный в банке заем обладает чудотворным действием: сбываются его самые сокровенные чаяния. Только проще и однозначнее, нежели в «Городе женщин». Вагонное окно, как и ветровое стекло автомобиля, позволяет, не сходя с места, следить за вечно меняющимся пейзажем — занятие, которому я всегда предавался с удовольствием.

В 1985 году кинообщество Линкольновского центра в Нью-Йорке присудило мне почетный приз. Вручение должно было состояться на торжественном заседании центра. Узнав о награде, я почувствовал себя счастливым. Поначалу. Затем эйфория сменилась тревогой. В самом деле, почему-то никому не приходит в голову отправить присужденные мне награды наложенным платежом. Итог: приходится прерывать работу и пускаться в путь. Авиабилеты мне, правда, оплачивают. Начинаются извечные муки нерешительности: лететь или отказаться? Еще не ступив на лесенку лайнера, я уже переживаю перелет в собственном мозгу.

Поскольку я духовно родился в Риме, в Риме мне хотелось бы и умереть. У меня нет ни малейшего желания сгинуть где-нибудь на чужбине. Вот почему я не люблю путешествовать.

В Нью-Йорк со мной вылетели Джульетта, Мастроянни, Альберто Сорди, а также мой агент по связям с прессой Марио Лонгарди. Там нас встретила специально прибывшая из Парижа Анук Эме, еще более худая, чем когда-то. (Никогда не забуду, как она впервые появляется на съемочной площадке «Сладкой жизни», и, завидев ее тонкую фигурку, собравшиеся у ворот студии фанаты в один голос принялись вопить: «Откормите ее! Откормите ее!») Доналд Сазерленд уже был в Нью-Йорке. Джульетта, как всегда, была рада возможности сменить обстановку и, пользуясь случаем, обновить гардероб. Мастроянни, актер до мозга костей, надеялся, что поездка за океан станет трамплином к новой роли. Что ж, трамплином к Анук Эме поездка для него, безусловно, стала.

Выступая на торжественном заседании Линкольновского центра, устроенном в мою честь, я воздал должное американскому кинематографу в целом и тем голливудским лентам, какие увидел в детстве в Римини. Когда же я помянул

кота Феликса и то, какое воздействие он на меня оказал, переполненный зал разразился целым каскадом хохота и аплодисментов. Я так и не понял, кому они адресовались: мне или Феликсу? Надеюсь, нам обоим.

Мне всегда нравился Нью-Йорк, но у меня не было уверенности, нравлюсь ли ему я. В тот вечер она появилась.

Мастроянни сидел рядом со мной в ложе, обозревая зал. «Только глянь, — обратился он ко мне, — в партере больше знаменитостей, чем на сцене!» Не знаю, что он имел в виду: то ли что заполнявшие зал звезды и деятели кино были не в пример известнее тех, кто вошел в почетный президиум, то ли что именитых зрителей в этот вечер попросту собралось слишком много, чтобы уместиться на сцене. Потом он взволнованно спросил меня, заметил ли я, с каким воодушевлением свистел Дастин Хофман, когда меня представляли публике. Нет, не заметил. Выступать перед многочисленной аудиторией — это была специальность Марчелло. Я же сидел как пригвожденный к месту, на все сто уверенный лишь в одном: в том, что у меня ширинка застегнута. Нередко бывало так, что в моменты особого напряжения Мастроянни выкидывал какое-нибудь коленце, стремясь рассмешить меня, но сегодня — и он это понимал — все его розыгрыши были ни к чему. Слишком уж всерьез относился каждый из нас к происходящему.

За церемонией в Линкольновском центре последовал многолюдный прием в «Таверне», на территории Центрального парка. Там был подан обед, но я к нему так и не притронулся. Помню только, что я простоял весь вечер, отвечая на поздравления сотен людей, подходивших ко мне. Терзало опасение, что не узнаю кого-нибудь, с кем знаком. Весь тот день во рту у меня маковой росинки не было, ибо перед своей речью я так волновался, что не мог проглотить ни куска.

По окончании торжеств, думал я, мы отправимся куда-нибудь и спокойно поедим. Оказалось, однако, что нам предстоит еще один прием — в дискотеке, на другом конце города. Ее зал был украшен плакатами с кадрами из моих картин, но он был погружен в полутьму и переполнен. Тьма и многолюдность угнетающе подействовали на Джульетту, и мы вскоре отбыли. Была уже половина третьего ночи, а поесть никому из нас так и не удалось. В результате, проехав еще полгорода, мы оказались в ресторанчике «У Элейн». Хозяйка сама отворила нам дверь. Кто-то сказал: «Вот столик Вуди Аллена». Услышав это, Альберто Сорди вихрем промчался через всю комнату и поцеловал скатерть.

Последовало несколько приглашений принять участие в ток-шоу. Поколебавшись, я согласился. Когда я снимаю фильм, от меня тщетно ожидать компромиссов, но мой продюсер Альберто Гримальди был сама любезность, и я поддался на его уговоры. Согласился, говоря по-английски, сделать то, от чего напрочь отказывался в Италии. Наивно надеясь, что если в США меня примут за дурака, молва об этом не доплеснется до родных пенатов.

И вот нью-йоркская телеинтервьюерша спрашивает меня: «Вы гений?» Что ей ответить? Тяну время, стараясь вычислить оптимальное. Не хочется смущать ее, да и себя негоже выставлять в невыгодном свете. Наконец выдавливаю: «Как приятно было бы так думать». И всё. Стрела в мишени. А про себя думаю: черт возьми! Действительно, как здорово было бы так думать!

Мне думается, всепроникающая мощь телевидения, отягощенного коммерческим интересом, чревата прямой угрозой для поколения, с видимой охотой уступающего ему собственную способность мыслить и воспитывать своих детей. Голубой экран пользуется доверием людей. Он приходит к ним в дом, становится их собеседником, не отстает от них за обеденным столом и даже в постели. Телевидение настолько довлеет над нашим образом жизни, что многие, не успев войти в квартиру и снять пальто, включают ящик. А иные отходят ко сну, забывая выключить телевизор, и он продолжает тараторить, пока не кончается эфирное время и ему остается лишь подсвечивать комнату голубоватым сиянием. Телевизор избавил нас от потребности разговаривать друг с другом. Он может избавить нас и от потребности думать — иными словами, вести тот неслышный разговор, какой каждый из нас ведет в собственном мозгу. Очередная область его вторжения — наши сны. Ведь и пока мы спим, мы вполне можем стать участниками какой-нибудь телеигры и даже, не просыпаясь, выиграть холодильник. Беда лишь в том, что поутру он растает вместе со всем содер-

жимым. Так люди отчуждаются не только от самых дорогих и близких, но и от себя самих. Мне кажется (и это не только мое впечатление), что сегодняшняя молодежь куда более косноязычна в выражении своих устремлений, нежели в дотелевизионную эпоху.

Нечто среднее между телевидением и кино — видеокассета. У нее то преимущество, что вы можете сохранить и поставить на полку любимый фильм, как храните любимую книгу или пластинку. Можете воскресить у себя дома в уменьшенном масштабе ту атмосферу, какая окружала вас в кино. Это меня устраивает — при условии, что вы выключите свет и не начнете обедать до конца сеанса.

Оборотная же сторона видео в том, что нечто редкостное и прекрасное превращается в подобие разменной монеты. Интересно, как бы мы относились к золоту, если бы его было не так трудно добывать. И сколько раз можно смотреть один и тот же фильм, испытывая страх и волнение?

Не приходится сомневаться, что в будущем огромный домашний экран, высокочеткая телевизионная картинка сведут к нулю все отличия просмотра на дому от сеанса в кинозале. Все, кроме ауры сопереживания, объединяющей зрителей кинотеатра. Когда это станет общим местом, выбирать тот или иной фильм будут, позвонив на телестудию или зайдя в супермаркет, а не в фойе кинозала. И, следовательно, надобность в последних окончательно исчезнет. Что ж, вот еще одна арфа, безжалостно сокрушенная стальным шаром...

«Джинджер и Фред» родился из идеи Джульетты — изначально речь шла об эпизоде в телесериале. Снимать этот эпизод должен был я. Джульетте хотелось сыграть в нем, и я готов был пойти ей навстречу. Есть во всем этом нечто ироническое: ведь фильм, пусть и в комедийном ключе, развенчивает банальность и всеядность телевидения!

Предполагалось, что другие эпизоды сериала снимут Антониони, Дзеффирелли, еще кто-то. Проект был масштабный, но чересчур дорогой для телевидения. И когда стало ясно, что в жизнь ему не воплотиться, Альберто Гримальди предложил развернуть мой эпизод в полнометражную ленту. Джульетта считала, что на главную роль идеально подойдет Мастроянни, которого она знала со времен студенческих театральных постановок. Разве не чудесно, что они оба впервые сойдутся в одном фильме?

Конечно, для Фреда он, мягко выражаясь, полноват. Дело в том, что именно в последнее время Мастроянни раздался, как никогда раньше, но я делал вид, что не замечаю этого. Я знал, как он любит поесть. И был с ним вполне солидарен. Однако растолстевший режиссер — это одно. А растолстевший Фред Астер — совсем другое.

Ну, он скорее откажется от роли, чем сядет на диету, думал я, хотя и знал, что Марчелло вряд ли найдет в себе силы сказать «нет» Джульетте. И вдруг — ничего подобного. Он вмиг загорелся. Оказалось, он всегда мечтал быть Фредом Астером и в подтверждение этого немедленно исполнил передо мной небольшой танцевальный номер. Исполнил с огоньком, хотя и дышал потом, как паровоз.

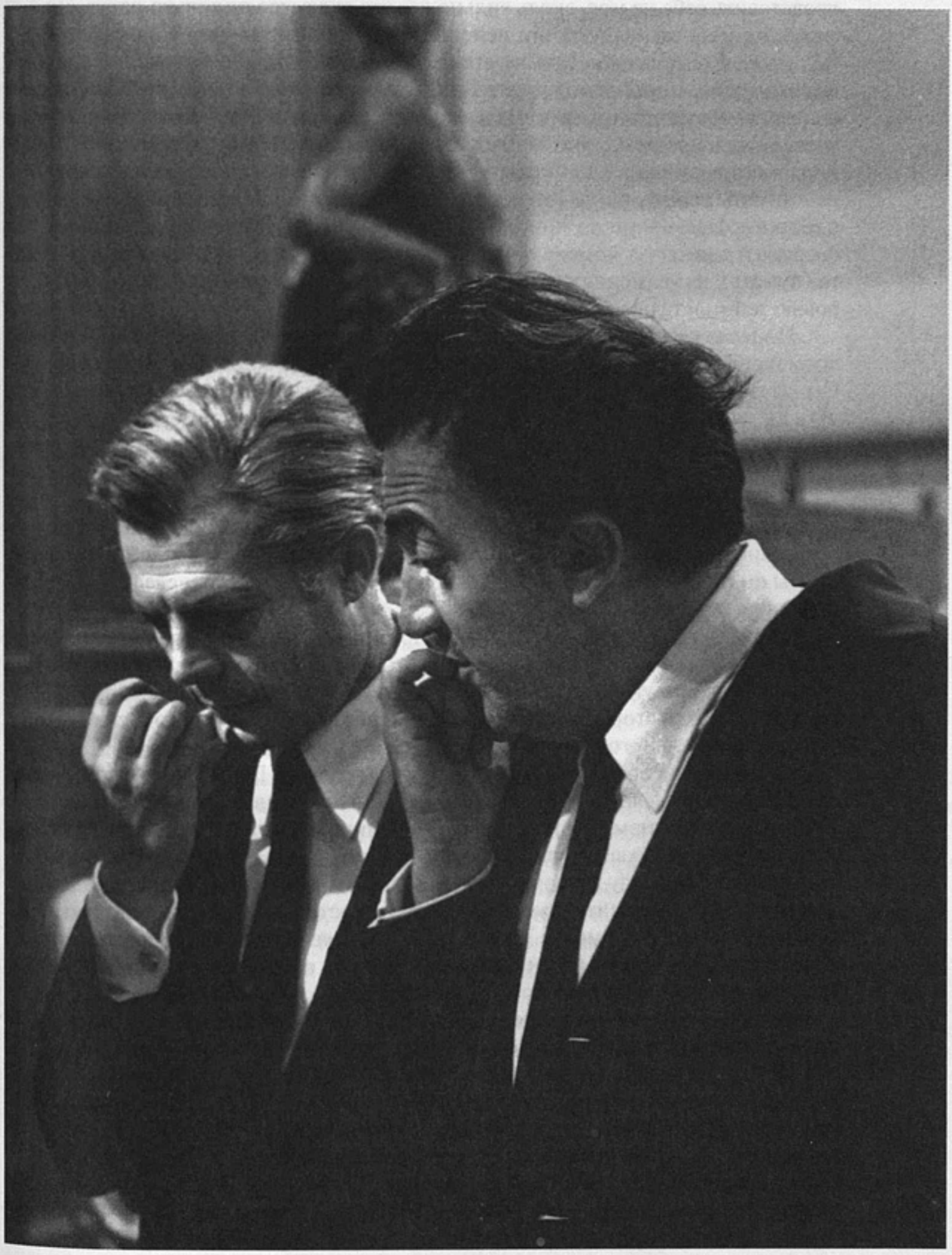
Когда Мастроянни заявил мне, что в жизни Фред был такой рохлей, что, дабы не утратить последних остатков мужской гордости, носил штиблеты только от Лобба, я, признаться, не уловил связи между тем и другим. Но спорить с Мастроянни — себе дороже.

Его герой, развивал свою мысль Мастроянни, тоже должен носить дорогие штиблеты: этого требует его чувство собственного достоинства. Не важно, что лишь немногие поймут, что это туфли от Лобба; принципиально, что окружающим будет ясно: его персонаж — человек с высокой самооценкой, ему небезразлично, что подумают о нем другие, ему хочется, чтобы в нем видели человека, добившегося в жизни успеха. В глазах коммивояжера, добавил он, обувь обретает непреходящее значение. Для профессионального танцора она важна не меньше. Если вдохновение пойдет от подметок вверх, ему, мол, легче будет вжиться в натуру своего героя.

Мастроянни не из тех актеров, которые свято чтят принципы «метода»; как правило, он не настаивал на углубленном знакомстве со сценарием, не говоря

уж о том, что не требовал, чтобы ему вычерчивали биографию и обосновывали все поступки его персонажа. Так что настойчивость, с какой он аргументировал необходимость сниматься непременно в штиблетах от Лобба, на мой взгляд, объяснялась просто: ему хотелось по окончании фильма приобщить их к своей коллекции. После экзекуции, которой я подверг его шевелюру, это было самое малое из того, что я мог для него сделать.

Для замысла «Джинджер и Фреда» было принципиально одно обстоятельство: герой не должен быть слишком хорош собой. То есть женщины должны находить его привлекательным, но не слишком. А свести к минимуму мужское обаяние Мастроянни — это, я вам доложу, задача. Мне пришло в голову, что вернейший способ добиться требуемого эффекта — сделать героя лысеющим. Не лысым: тотальная лысина может, напротив, усилить сексуальную притягательность, — а человеком с неуклонно редеющим волосяным покровом, ну,



Марчелло Мастроянни и Федерико Феллини на съемках фильма «8½»

вроде моего. Потом Марчелло говорил, что я проделал это над ним из чистой зависти. Само собой, я ему завидовал. Но подверг его той пытке совсем по другой причине: этого требовала его роль, его Фред. Тут нужны были не ножницы, а бритва для прореживания волос. И воск. Парикмахер заверил: «Потом ваши волосы станут еще гуще». Мастроянни капитулировал: он отдал себя во власть парикмахера, бритвы и воска. Позволил выстричь у себя на макушке прогалину, весьма напоминающую тонзуру. Обрамляли ее редкие волосы, свидетельствовавшие о том, как отчаянно цепляется герой за последнее, что напоминает ему об ушедшей молодости. Ведь стареть — значит сознавать, что все, чем одарила тебя природа, требует дополнительных забот, и зная, что твой запас подходит к концу, еще больнее расставаться с его остатками. (Когда я обратился к Мастроянни с просьбой проредить шевелюру, мне вспомнилось, как во времена давно минувшие Росселлини попросил меня перекраситься в блондина. Правда, вся разница между нами заключалась в том, что я не был кинозвездой...) Тогда я и представить себе не мог, сколь сильно все это скажется не только на поведении героя, но и на самоощущении исполнителя. Добрый старина Снапораз увядал на глазах. Его походка стала не столь уверенной. Куда-то улетучилось все его высокомерие. Порой и вид у него был прямо-таки прибитый. Где бы он ни появлялся — на улицах или в помещении, в гостях у знакомых, в ресторанах, — он всегда был в шляпе. Сирио Маччоне, владелец роскошного, изысканного нью-йоркского ресторана «Ле Серк», в порядке исключения разрешил Мастроянни не снимать шляпу, когда тот посещал его заведение. Вообще, во время нашей поездки в Нью-Йорк по приглашению Линкольновского центра он лишь раз расстался с нею — в момент, когда присуждали награду, — думаю (мне хочется так думать), из уважения ко мне. Одна женщина рассказывала мне, что он и любовью занимается в шляпе, но это, по-моему, байка.

Поначалу мы поддразнивали Марчелло, искренне веря, что вот-вот его волосы начнут отрастать. Но проходили месяцы, а ничего подобного не случалось. Он все так же носил шляпы. Утратил былую беззаботность. Стал замкнутым, чуть ли не угрюмым. Обзавелся целым набором шляп. Меня терзало бремя вины. А парикмахер, обещавший, что шевелюра Мастроянни станет лучше прежней, исчез с концами.

Прошло еще несколько месяцев. И вот в один прекрасный день мы стали свидетелями чуда: у Марчелло начали отрастать волосы. Еще более густые и шелковистые, чем когда-либо. Его вновь стали замечать без шляпы, и всюду, где бы он ни оказывался, женщины норовили потрепать его шевелюру. Бонвиван вновь стал самим собой.

Фабула задуманного мной фильма принципиально исключала какую бы то ни было сентиментальность. Прояви я хоть малую толику видимого сочувствия к главным действующим лицам, все пошло бы прахом: тщетно было бы ждать тех же эмоций со стороны аудитории. Не менее важно было не допускать чересчур снисходительного отношения персонажей к самим себе.

Джульетте не нравилось, как выглядит ее героиня. Ей хотелось, чтобы я сделал Джинджер моложе, привлекательнее. Ей не нравились морщины, ее не удовлетворял костюм Джинджер; по ее мнению, одежда должна не только служить отражением характера танцовщицы, но и выигрышно высвечивать ее внешность. Поначалу, впрочем, ее не слишком волновало, насколько идет ее героине то, что та носит, важно было, чтобы костюм соответствовал духовному облику Джинджер, помогал вживаться в ее образ. Стремление выглядеть как можно лучше, доказывала мне позже Джульетта, органично заложено в натуре Джинджер; невозможно представить себе актрису, которой в корне чуждо самолюбование. Логичное рассуждение, соглашался я, и все же трудно удержаться от подозрения, что в его основе самолюбование не одной лишь Джинджер Роджерс. Взять ту же Джульетту: когда она была совсем юной, я мог напялить на ее лицо грим столетней старухи, и она бы бровью не повела. На что Джульетта заявила, что и теперь не против сыграть какую-нибудь древнюю бабку, а беспокоит ее лишь промежуточная зона между двадцатью и ста годами.

На протяжении 30-х годов Фред Астер и Джинджер Роджерс воплощали для итальянской аудитории весь блеск американского кинематографа. Благодаря им мы верили, что существует жизнь, исполненная радости и света. В Италии,

где господствовал фашизм, Фред Астер и Джинджер Роджерс своим появлением на экране свидетельствовали, что существует и другая жизнь — по крайней мере, в Америке, этой стране немыслимой свободы и неограниченных возможностей. Мы знали, что такое кино делают в Америке, но оно принадлежало и нам. Джинджер и Фред принадлежали нам, как и братья Маркс, Чарли Чаплин, Мэй Уэст и Гари Купер. У нас было не меньше прав наслаждаться их искусством, нежели у американских детей. В словах не выразить того, что значил Голливуд в существовании мальчишки из Римини. Голливуд означал Америку, а Америка означала мечту. Увидеть Америку — об этом мечтал в Италии каждый. В том числе и я. Навсегда оставшись искренними почитателями Джинджер и Фреда, мы задумали наш фильм как дар признательности, как своего рода памятник тому, что значило их искусство в глазах зрителей всех стран мира. Поэтому нас поразило, шокировало известие о том, что Джинджер Роджерс намеревается подать на нас в суд. Для меня и по сей день непостижимо, что побудило ее так поступить.

Я собирался начать свою ленту экранной цитатой: кадром из фильма, где Джинджер Роджерс танцует с Фредом Астером, — и тут же показать, как внимает им зачарованная итальянская публика. Мне было в этом отказано. Стыд, да и только. Выяснилось, что с ранних лет Джинджер Роджерс была для Марчелло «девушкой его мечты». И не переставала быть ею, когда мы снимали фильм. А вот когда начался процесс... Не знаю. Позже мы с Мастроянни не поднимали эту тему.

Мою самую любимую реплику в «Джинджер и Фреде» произносит монах. «Сама жизнь — сплошное чудо, — говорит он. — Нужно уметь видеть чудо во всем, что происходит вокруг».

«Оскар» и прыщ на носу

В 1986 году меня пригласили принять участие в церемонии присуждения «Оскара». Мне предстояло сделать это совместно с Билли Уайлдером и Акирой Куросавой. Отказаться было не моих силах, ведь Американская киноакадемия была ко мне благосклонна, и мне хотелось ответить тем же и ей, и этим великим мастерам кино. Однако и соглашаться я не спешил.

Для тех, кто живет в Лос-Анджелесе, оскаровская церемония — это прекрасный повод заявить о себе и показаться на людях. Им не надо лететь сюда из Рима, не надо выступать перед миллиардом телезрителей на чужом языке, не надо прерывать начатую работу...

Не люблю отвечать кому-то отказом. Потому, наверное, что не хочется, чтобы кто-нибудь отказал в чем-либо мне. Тяжело огорчать людей, лишать их удовольствия. Конечно, с моей стороны это не что иное, как малодушие. И порой я отвечаю: «Может быть», — в душе сознавая, что лгу, на самом деле меня подмывает сказать «нет».

Подчас такое «может быть» обходится мне недешево. Ведь слово не воробей, и, ответив полусогласием, выкладываться приходится на всю катушку. К «Оскару» я отношусь со всей ответственностью; я действительно намеревался в 1986 году полететь в Штаты и принять участие в церемонии, но, проходя с Джульеттой по улице, споткнулся о камень. Результат — растяжение связок. Первое, что я подумал: ну, мне теперь ни за что не поверят. Ведь за мной уже закрепилась репутация человека, обещающего появиться там-то и там-то и в итоге исчезающего. Репутация, быть может, и оправданная. С другой стороны, мое отсутствие на церемонии вряд ли так уж катастрофично, ведь я лишь один из трех режиссеров, облеченных обязанностью вручать «Оскар» победителям. Наверняка есть еще кто-нибудь, кто не откажется занять мое место. До сих пор не знаю, поверили мне тогда или нет. Но ведь я споткнулся? Да. Растянул связки? Да. Лодыжка ныла? Да. Мог я, пересилив боль, появиться на церемонии и, ковыляя, подняться на сцену? Да. Сделал я над собой усилие? Нет.

Неделей позже мне предстояло появиться в Нью-Йорке на премьере фильма «Джинджер и Фред», устроенной кинообществом Линкольновского центра, который годом раньше удостоил меня почетной награды. Среди его членов было немало моих хороших знакомых, а боль в лодыжке почти прошла. Я решил лететь. Того же мнения были Джульетта, собиравшаяся сопровождать меня на

вручение «Оскара» и немало огорченная тем, что в Лос-Анджелесе я так и не появился, и продюсер моего фильма Гримальди. В Нью-Йорке для меня было приятным сюрпризом встретиться с оператором Ингмара Бергмана Свеном Нюквистом. Он специально задержался на сутки, чтобы со мной встретиться. Я был искренне польщен. Одно из преимуществ успеха заключается в том, что люди, которыми ты восхищаешься, но которых не ожидаешь увидеть, вносят коррективы в свои планы, чтобы повидаться с тобой. Но, думаю, именно то обстоятельство, что всего неделю спустя, пусть хромая, я показался в Нью-Йорке, побудило калифорнийскую публику подвергнуть сомнению правдивость моих объяснений.

На приеме большую часть времени мне пришлось просидеть на стуле: травма все еще давала о себе знать, когда я опирался на больную ногу. Учитывая, какой у меня вес, это неудивительно. Рядом со мной безотлучно находилась Джульетта. По натуре общительная, она с таким пониманием отнеслась к моей травме, что пожертвовала роскошью поговорить на приеме со многими, лишь бы я не остался в одиночестве. Забота излишняя (вокруг меня все время были люди), но оттого не менее приятная.

Я старался не показывать, как мне больно. И, по мнению многих из присутствующих, напрасно. Сославшись академикам на приключившуюся со мной незадачу, мои телесные муки, напротив, следовало акцентировать.

Во время съемок меня буквально заваливают просьбами посетить мой рабочий павильон, и почти всегда эти просьбы остаются без удовлетворения. Отвечать на них входит в обязанности моего помощника. Что до представителей прессы, то в первые три недели съемок, пока я не наберу нужный темп, вход на площадку им тоже заказан. Позднее кому-либо из репортеров — но не больше, чем одному в тот или иной день — присутствовать не возбраняется. Однажды мне пришла в голову занятная мысль: а что, если сделать свидетелями моей работы всех сразу? Достичь этого можно было бы, сняв фильм о том, как я снимаю фильм. Такую возможность открыло мне телевидение, итогом стало «Интервью».

Первоначально оно задумывалось как телефильм, приуроченный к пятидесятилетию студии «Чинечитта», предстоявшему в 1987 году. Само собой, юбилей до́лжно было ознаменовать созданием документальной картины, посвященной истории студии, но в моей-то ленте, подчеркнуто субъективной, речь пошла бы совсем о другом. Как обычно, поведать мне захотелось о большем, нежели позволяли рамки определенного для фильма бюджета или съемочный график. В результате мой скромный телефильм вышел на экраны кинотеатров.

Идея картины впервые забрезжила в моем мозгу в один воскресный день, когда я в полном одиночестве прохаживался по студийным улочкам и переулкам. Я люблю бывать на «Чинечитта» по воскресеньям: там царит непривычная тишина, и я остаюсь наедине с обитающими на ней призраками. Впрочем, один из них — призрак Муссолини — становился, коль скоро речь могла зайти о фильме, чуть ли не камнем преткновения. В самом деле: как можно изложить историю студии, не упоминая этого человека, которого итальянцы всеми силами пытаются изгнать из своей памяти? Личности настолько одиозной, что тем, кому повезло родиться после казни дуче, он представляется прямо-таки мифическим персонажем? А между тем, по мнению идеологов фашизма, важность кино — не только пропагандистского орудия, но и средства внедрения в сознание более интимных ценностей, представлений и предрассудков — была несомненна.

Пока существует «Чинечитта», я полон сил и спокоен. Она — моя крепость. Как и я, она стареет, ветшает, но все еще продолжает жить. По воскресеньям я приношу корм для обитающих на ее территории бездомных котов. Они подлинные трудяги съемочного процесса: ловя крыс, вечно норовящих перегрызть кабель, вцепиться зубами в деревянные декорации или еще во что-нибудь, не исключая и актеров, они гарантируют безопасность функционирования студии.

Согласно первоначальному замыслу в центре картины был режиссер, снимающий документальную ленту о студии «Чинечитта». Этим режиссером предстояло стать мне, застигнутому за съемками нового фильма. Мне показалось, что будет небезынтересно показать иностранцев-телевизионщиков, появляю-

щихся на площадке, где я снимаю очередной эпизод, с целью взять у меня интервью. Эпизод, таким образом, станет органичной частью создаваемой ими телевизионной ленты. А затем, опять же отвечая на их вопросы, я вспомню, как впервые переступил порог «Чинечитта» в 1940 году, когда мне было всего двадцать и я не только не помышлял о том, чтобы стать режиссером, но и вообще не связывал собственное будущее с кинематографом; все, что мне тогда требовалось, — это проинтервьюировать кого-нибудь на студии.

Актер, которого я избрал на роль себя самого, двадцатилетнего, и впрямь очень напоминал меня в те годы. Для пущего сходства гример даже посадил ему прыщ на кончик носа. Помню, я страшно переживал из-за этого, отправляясь на студию интервьюировать известную актрису. Этот злосчастный прыщ на носу выскочил непрошено и внезапно, и мне казалось, что все кругом, не исключая и актрису, только его и замечают, только о нем и говорят.

В свое время я намеревался снять телефильм о кинотеатре «Фулгор» в Римини. Не исключаю, что когда-нибудь я его еще сделаю. Поначалу предполагался телесериал из трех фильмов, первым из них должен был стать фильм о студии «Чинечитта», вторым — мой фильм об опере, а третьим — о кинотеатре «Фулгор». В результате первый воплотился в «Интервью» — картину такого метража, что продюсеры выпустили ее в кинопрокат. Идея телесериала со временем поросла быльем. Правда, «Фулгор» занял определенное место в «Амаркорде», но в несколько романтизированном обличье, таким, как он запечатлелся в моей памяти. Его зал построили для меня в одном из павильонов «Чинечитта». Чтобы до конца ощутить атмосферу тогдашних киносеансов, потребовалось бы опрыскать этот зал тем же дешевым одеколоном, какой был в ходу в прежние годы. Как сейчас помню: в определенный час в зал заходил человек и орошал кресла одеколоном, чтобы скрыть куда более отталкивающие запахи. В «Амаркорде» я окружил «Фулгор» аурой волшебства. Я пересоздал его под диктовку собственных воспоминаний. Ведь я был в него влюблен и, естественно, сделал для него то же, что сделал бы для любимой женщины.

Мой всегдашний крест — венчающий картину хэппи энд. Похоже, это универсальный недуг: каждому продюсеру непременно нужно, чтобы в конце фильма показался солнечный луч. Потому-то в последних кадрах моего «Интервью» после отгремевшей грозы он и проглядывает сквозь бегущие облака.

Несколько лет назад мне в руки попала книга Марио Тобино «Свободные женщины в Мальяно». Автор, врач психиатрической клиники, обрисовал ее обитателей поэтично и с глубоким чувством. Теплота, с которой он писал о помешанных, тронула меня, ведь я всегда ощущал внутреннее родство с ними. Меня называют странным, эксцентричным, но все гораздо проще: мое персональное помешательство нашло для себя органичное русло — оно превратилось в творческую одержимость. Мне здорово повезло.

В Римини и Гамбеттоле, где летом я жил у бабушки, психиатрических лечебниц не было; умственно неполноценные, а то и вовсе свихнувшиеся слонялись там по улицам или прятались в окрестных домах. Я испытывал притяжение к этим одиночкам, обитавшим в собственных, обособленных мирах, изгоям, неспособным заработать себе на хлеб и потому становившимся обузой для родичей и окружающих.

У людей превратные представления о том, что нормально, а что нет. Нас приучили отворачиваться от того, что принято считать уродством; критерии же уродства задаются нам априорно — посредством заученных слов и тривиальных примеров.

Ребенком мне доводилось видеть в Римини ветеранов первой мировой — безруких, безногих, передвигавшихся в инвалидных колясках. Поскольку там не было больниц для олигофренов, умственно отсталых, так называемых «психов», их держали дома и частенько прятали от посторонних глаз. Причем больше всего их стыдились собственные родители, полагавшие, что душевнобольные дети — наказание Божье. В исполненном суеверий мире, в котором я жил, многие искренне верили, что эти несчастные дурны по природе, что они или их родители прокляты Господом и самый их недуг — знак проклятия Божьего. Ес-

Федерико Феллини, Сандра Мило, Марчелло Мастроянни на съемках фильма «8½»

ли у кого-то в вашем семействе врожденная болезнь, вся округа считает, что вы порочны.

В детстве я играл с деревенскими ребятишками неподалеку от Гамбеттолы. Мы облюбовали одно потаенное место — оставленный монастырь — и обнаружили там мальчика-дебила, практически брошенного родителями на произвол судьбы. Его лишь чуть-чуть подкармливали в тайной надежде, что он вот-вот умрет и перестанет быть обузой и источником стыда для близких. Эта встреча произвела на меня неизгладимое впечатление. Она превратилась в навязчивое воспоминание, выплеснувшееся на экран в «Дороге».

Когда я поведал зрителям эту историю, она сделалась скорее наваждением Джельсомины, нежели моим собственным. Реальность бытия освободила меня от своего бремени, оставив память о фильме.

Меня давно мучило желание снять картину о безумцах, но было неясно, как ее сделать. Когда я набрел на книгу Тобино, мне подумалось: наконец-то у фильма есть сюжетная основа. Я сделал набросок сценария, но он ни у кого не вызвал интереса. «Ну кто пойдет смотреть фильм о психопатах?» — в один голос твердили мне продюсеры. Только в «Голосах Луны» эта идея наконец воплотилась в реальность.

Впрочем, в «Голосах Луны» была своя трудность. Речь шла об экранизации романа Эрманно Кавaццони «Поэма лунатиков». А экранизация никогда не входила в мои творческие планы (быть может, потому-то эта мысль исподволь и соблазняла меня). Переиначить, то есть сделать то или другое произведение по-своему, — я никогда не мог устоять перед подобным искушением. Аналогичные проблемы возникали у меня и раньше, когда я снимал фильм по книге Петрония и, в определенной мере, «Казанову», но тут был особый случай: передо мной лежал современный роман, выпущенный в 1985 году. Как обычно, я обошелся с литературным первоисточником вольно, только на сей раз с одобрения автора, до известной степени пошедшего мне навстречу.

Вполне отдаю себе отчет в том, что приоритет в создании художественного фильма как жанра принадлежит Дэвиду Уорку Гриффиту, новаторски синтезировавшему театральную пьесу и роман; однако мне кажется, что его действительный вклад в искусство кинематографа намного значительнее. Сознавая, сколь велик потенциал кино, сколь неограниченна его способность по-своему рассказывать истории, он преломил под этим углом зрения мировой опыт романа и, позже, драмы. Результатом стало невиданное преображение того и другого. Фильм, каким его видел Гриффит, был принципиально новым явлением в искусстве, а не производным от уже существующих форм. Доказательство тому — обстоятельство, что начиная с гриффитовского периода истории кино под воздействием кинематографической образности радикально трансформировались все формы художественного повествования.

Снимая «Голоса Луны», я отнюдь не переносил роман на экран. Я сделал противоположное — адаптировал кино к особенностям романа. Точнее говоря, попытался поставить набор собственных средств выразительности на службу важнейшим элементам фабулы и характеристикам действующих лиц.

Для меня не было сюрпризом, что «Голоса Луны» удостоились холодного приема у критики и зрителей. Ведь в момент, когда сценарий уже был написан, а съемки еще не начались, я и сам испытывал двойственные чувства. Дело не в том, что мое произведение мне не нравилось; я просто не знал, как отнесется к нему публика. Но коль скоро замысел обрел форму, надо было дать ему шанс задышать в полную силу.

Пожалуй, лишь один из моих фильмов могу я считать неудачным или отчасти неудачным. Это «Казанова». Я согласился снимать его, не прочитав книгу и не будучи в восторге от открывшейся перспективы. Скажу определеннее: вовсе не будучи в восторге. Что ж, итог мог быть лучше, и тем не менее, думаю, мне удалось без прикрас показать человека, поистине достойного жалости.

Что до «Голосов Луны», то я ведь обратился к публике с призывом не ожидать очередного эффектного зрелища, очередного «феллиниевского» фильма, а, напротив, отдаться на волю образов, плывущих по зеркалу экрана. Судя по всему, она не пожелала внять моему призыву. Ей хотелось лицезреть «типично

феллиниевскую» картину, если только нечто подобное вообще существует. Ведь большая часть зрителей неспособны даже найти фильм, который их разочаровал бы.

Роман по своей природе крайне субъективный род искусства. Писатель творит его наедине с пишущей машинкой, читатель поглощает наедине с книгой. По понятным причинам выдержать субъективную тональность на экране, даже телевизионном, гораздо труднее. Однозначная конкретность образов и само количество людей, вовлеченных в процесс создания кинопроизведения, оказываются на другой чаше весов. Иное дело сопереживание, оно доступно экрану. Но сопереживание и способность его пробудить не суть субъективность. Мне лично импонирует неотделимое от кинематографа ощущение объективности, но оно несопоставимо с субъективной природой романа.

В «Голосах Луны» преобладающим является ви́дение безобидного лунатика, только что выпущенного из психиатрической лечебницы. Он — безумец в романтическом смысле слова. Все на свете он видит иначе, чем другие. В этом отношении я и сам лунатик и вполне могу отождествлять себя с героем.

Моей задачей было показать смещенный (и в то же время поэтичный) взгляд Иво на окружающий мир, не слишком акцентируя, что именно таков его взгляд. Ситуация, в чем-то близкая воплощенной в «Кабинете доктора Калигари», но с тем отличием, что в фильме Роберта Вине развязка оказывалась прямо противоположной исходному замыслу режиссера, что объяснялось вмешательством продюсеров. Насколько мне известно, изначально «Калигари» должен был завершаться образом сумасшедшего, остававшегося единственным здравомыслящим человеком в безумном мире, но этот финал подвергся изменению. А в «Голосах Луны» ракурс остается неизменным. Решить, кто сумасшедший, кто нет, оставлено на усмотрение аудитории.

Меня снедает неподдельная грусть, когда Иво обнаруживает, что туфелька Маризы оказывается впору не ей одной, хуже того — многим женщинам. Это симптом подступающей старости. Симптом зарождения цинизма. Романтическое начало в натуре Иво увядает, как цветок. Отныне он уже не будет во-преки всему надеяться. Отныне он уже не сможет безоглядно доверять. В его голове будут вечно звучать голоса, задающие мелочные, неотвязные вопросы, которые не отважился бы вымолвить романтик. Ведь само существование вопросов, потребность в них — не что иное, как постепенный закат романтического духа.

Поскольку миру мой фильм пришелся не по вкусу, мне надлежит относиться к нему еще теплее. Ведь это минимум, на который вправе рассчитывать мой бедный ребенок.

Провал фильма обескураживает. Несколько провалов подряд — и от вашей уверенности в себе ничего не остается, и вам еще труднее питать надежды на будущие победы. Творческое поражение, подобно импотенции, может превратиться в хронический недуг. В результате перестаешь даже пытаться. Испытываешь соблазн обвинить в собственной беде кого-то еще, но в глубине души винишь самого себя.

У меня нет ощущения, что я слишком упрям, вернее, мне не хотелось бы так думать, ибо упрямство граничит с глупостью и иррациональностью. Однако я знаю: силой сдвинуть меня с места нельзя, а если кто-нибудь все же попытается, я просто усядусь на землю и откажусь пошевелиться — в точности так же, как, по словам моей матери, сделал в два года от роду: сел посреди людной улицы в Римини, так что все прохожие вынуждены были меня обходить. В конце концов меня то ли оттащили, то ли унесли прочь.

Иной раз, уступая давлению извне, мне приходилось действовать себе в ущерб в профессиональном плане. Да и вообще никогда мне не нравилось, если меня понуждали что-либо сделать. Хотя женщинам со свойственным им обманчиво мягким нравом это порой удавалось. Задним числом, разумеется, я возмущался и негодовал, обнаруживая подвох. Но никогда не мог рассердиться на то, что становилось итогом бесхитростной и простодушной просьбы. Такого рода простодушие присуще Джульетте. Хитрость и обман органически чужды ее натуре, максимум, на что она способна пойти, — это угостить меня вечером своим фирменным спагетти, прежде чем задать трудный вопрос.

Не один человек предостерегал меня, заверяя, что «Голоса Луны» не будут иметь успеха, что от Феллини ждут совсем другой картины, что она окажется непонятна тем, кто незнаком с романом, что она-де чересчур итальянская. Не исключаю, что я не бросил работу над этим проектом из чистого упрямства.

Едва ли кому-нибудь по вкусу вновь и вновь выслушивать похвалы давно сделанным работам, из которых к тому же всякий раз выделяют одни и те же. Каждый продюсер хочет от меня еще одной «Дороги», еще одной «Сладкой жизни», еще одних «8 ½». Но особенно еще одной «Сладкой жизни», ибо на ней удалось заработать кучу денег.

Многие пребывают в убеждении, что меня буквально заваливают предложениями снять тот фильм, другой, третий. В свое время и мне казалось, что все должно быть именно так. Но ничего подобного. В действительности свобода выбора появилась у меня лишь однажды — после «Сладкой жизни». Однако выбирать-то оказалось не из чего. Ведь выбор предполагает качество, а не количество предложений.

Пока я в работе, я здоров. А стоит мне какое-то время пробыть без работы, и меня одолевают хвори. Сказать, что все дело в адреналине, значит, чрезмерно упростить реальное положение. Просто когда я занят, я пребываю в состоянии, максимально близком к блаженству.

Это ощущение стало таять по мере того, как «Голоса Луны» встречали прохладный прием, а у меня начались трудности с финансированием новых проектов. Нездоровье подступило рука об руку с творческим неблагополучием.

Не думаю, что за прошедшие годы мои фильмы существенно изменились, ну, может быть, самую малость. В начале пути я уделял большее внимание развитию интриги, строже относился к сюжету — иначе говоря, придерживался скорее литературных, нежели кинематографических конвенций. Позднее стал больше полагаться на визуальную сторону фильмов. И понял, что кино непосредственно связано с живописью, что свет ярче, нежели диалог, выявляет внутреннее состояние героя да и стиль постановщика.

Мой идеал — снимать кино, располагая свободой живописца. Последнему нет нужды в словах, ему достаточно вооружиться нужными красками, и его картина обретает очертания, заполняет пустое пространство. Если в моем творчестве и впрямь что-нибудь изменилось, то именно в этом плане. Теперь я меньше завишу от интриги, порой позволяя ей развиваться самостоятельно, и больше забочусь о визуальном решении своих лент.

Кинематограф — искусство синтетическое. А синтез предполагает стимуляцию разных органов чувств, происходящую не только в результате прямого воздействия на те или иные из них. К примеру, точно выписанный натюрморт может стимулировать не только зрительные, но и вкусовые ощущения. Рассчитанная на слуховое восприятие оперная ария способна вызывать и зрительные образы. Мастерское произведение скульптуры может апеллировать к осязательным рефлексам. Проходя мимо одной из стоящих в нашем городе статуй, я постоянно испытываю искушение прикоснуться к пальцам ног какого-то римского императора. И с трудом сдерживаю себя: а вдруг император не выносит щекотки? Кино, я убежден, располагает набором средств и приемов, способных пробуждать в людях самые разные ощущения, причем зачастую непреднамеренно. Работая, я стараюсь не упускать это обстоятельство из виду; отсюда моя тщательность в малейших деталях. Скажем, показывая персонажей за роскошной трапезой, я непременно забочусь, чтобы еда и впрямь была завидного свойства, а часто даже пробую ее: должен же я представлять себе, какие деликатесы вкушают мои персонажи.

Критики исписали уйму бумаги, чтобы отразить эту эволюцию в моем творчестве. В начале моего пути в кино мне было легче оперировать репликами, нежели визуальными образами. А по мере того как утончался и совершенствовался зрительный ряд, передо мной открывались новые тропы: я уже мог позволить визуальным образам существовать свободно и нестесненно. Спустя еще некоторое время я осознал, что могу расставить дополнительные акценты, вернувшись к диалогу при озвучании. Оговорюсь, меня заботит не столько диалог как таковой, сколько звук — тот самый звук, выразительность которого сродни визуальному образу. Для меня первостепенна вся совокупность звукового ряда.

К примеру, в кряканье уток на заднем дворе фермы в фильме «Мошенничество» может таиться не меньше смысла, нежели в одной-двух строках сценарного диалога.

По мере того как я овладевал секретами режиссерского ремесла, мне стала открываться возможность творить, пользуясь исключительно собственной фантазией, и, черпая из ее недр, познавать самого себя. Ведь есть два рода кинопроизведений — те, что создаются группой или коллективом творцов, и те, которые вызывает к жизни воображение одного-единственного человека. О себе могу сказать без обиняков: я несу полную ответственность за все, что сделал в кино.

Находятся люди, без тени юмора заявляющие: «Стоит мне разгадать алгоритм феллиниевского успеха у публики, и я выпущу «Сладкую жизнь восьми-с-половиной-летнего сына Джельсомины». Скажу лишь одно: ни один алгоритм не сработает. Универсальную формулу успеха вывести попросту невозможно, ибо то, что увенчалось успехом вчера, совершенно не обязательно гарантирует массовое признание сегодня. И я знаю об этом ничуть не больше, чем другие. Каждый раз, приступая к съемкам, я снимаю свой первый фильм, каждый раз испытываю тот же страх, те же сомнения.

Кто-то рассказывал мне о книге, в которой перечислено тридцать девять возможных драматических ситуаций (по-моему, именно тридцать девять), и добавил: «Разве не странно, что основных сюжетов так мало?» А меня поразило, что их так много!

В моей памяти отложился первый фильм, который я увидел в детстве, правда, я забыл, как он назывался. Помню, мы с матерью сидим в темном зале кинотеатра «Фулгор» в Римини, а на огромном экране сменяют одна другую огромные головы. Беседу вели между собой две огромные женщины. В моем детском мозгу никак не укладывалось, каким образом они забрались так высоко и почему они такие большие. Мама разъяснила мне что к чему, я ее выслушал и тут же все забыл. Запомнилось лишь, как меня подмывало забраться наверх и самому оказаться внутри экрана. Правда, одновременно меня тревожила мысль: а как я оттуда выберусь? Ведь там, неровен час, и завязнуть можно... Быть может, именно благодаря этой первой запавшей в память встрече с кино я использую крупный план только в качестве выразительного приема, а не как обычное описательное средство, столь традиционное в нынешнем кинематографе и особенно на телевидении. Убежден, что крупный план глаз Оскара незадолго до финала «Ночей Кабирии» не производил бы такого сильного впечатления, прибегни я к этому средству с десяток раз на протяжении всего фильма.

Мне всегда казалось, что камера, этот неразлучный спутник режиссера, должна следовать за действием, а не вести его за собой. Я предпочитаю видеть себя наблюдателем, а не активным действующим участником происходящего в фильме. Широко распространенная ошибка многих — то, что они делают зрителя очевидцем действия, которому еще только предстоит произойти на экране, то есть прежде чем этого требует логика повествования. Суть же заключается в том, чтобы зрителю не терпелось увидеть нечто как можно раньше. Конечно, когда средствами кино рассказываешь историю, достичь этого можно не всегда. Припоминаю случаи, когда мне казалось необходимым повести аудиторию за собой, хотя, надеюсь, это не было заметно.

Помню, как в фильме «Мошенничество» я задержался на лице героя еще до того, как он был введен в действие. Аугусто и его дочь Патриция входят в кинозал, и на первом плане я выхватываю из тьмы сидящего перед ними человека. Несколько позже он столкнется с Аугусто, став одной из его жертв, но зритель-то пока этого не знает. Конечно, я мог бы авансом не акцентировать внимание на его фигуре, но мне казалось, что в данном случае такое движение камеры оправданно. Ведь Аугусто живет в мире, постоянно опасаясь разоблачения, и мне хотелось донести до зрителя его самоощущение.

Как правило же, я стремлюсь не афишировать свою режиссерскую роль. Я сознательно стараюсь окутать мраком неизвестности приводные ремни фильма, который в данный момент снимаю. Движение моей камеры, мои приемы повествования — все это должно оставаться скрытым от зрителя во всех случа-

ях, кроме одного: когда я делаю фильм о том, как делать фильм. Поэтому я строго рационирую общеизвестные средства выразительности — такие как сверхкрупный план, съемка рапидом или неожиданные ракурсы. А вот в «Тоби Даммите», в отличие от моих полнометражных лент, у меня появилась возможность применить их более широко.

Когда манера постановщика делается самодостаточной, когда она привлекает к себе внимание больше, нежели сюжет, автор фильма становится на опасный путь.

Мне неведомо, что такое отбрасывать собственную тень. Оглядываясь на то, что я снял, не могу припомнить ни одного фильма, который стопроцентно напоминал бы другой, даже когда действующие лица переходили из картины в картину. Героиня по имени Кабирия появляется в двух совершенно несхожих лентах, а «Тоби Даммит», «Сатирикон», «Клоуны», сделанные один за другим, столь разнятся, что, по-моему, их могли бы снять три разных режиссеров. По-моему, гарантированно обречены на провал были бы только «Джельсомина на велосипеде» или «Дни Кабирии».

Возможно, главная причина, почему я больше не хожу в кино, — та, что я боюсь бессознательно повторить то, что сделал еще кто-нибудь. У меня нет ни малейшего желания дать кому-либо повод заявить: «Он подражает такому-то». Быть может, потому же я никогда не пересматриваю собственные картины. Худшее, что может быть сказано: «Феллини повторяет самого себя». Нет, неправда. Я не хожу смотреть свои фильмы, потому что мне вечно хочется их переделать. Знаете: прибавить штришок здесь, убавить штришок там...

Есть и еще одна причина. Я не пересматриваю свои фильмы из страха, в котором не смею признаться даже самому себе. Я боюсь в них разочароваться. Вдруг я разлюблю их? Вдруг мне захочется вскарабкаться на экран и все перестроить? Вдруг, вдруг?..

Любому, кто может в этот момент прочесть мои мысли, мои побуждения, проникнуть в мои душу и сердце, принадлежит право по-своему оценить мой внутренний мир. «До чего же невзрачен Феллини», — возможно, вздохнет кто-нибудь, заглянув внутрь меня, как вздыхают многие, кто видит меня снаружи.

Считается само собою разумеющимся, что за необычным внешним видом таится более насыщенный внутренний мир. Люди рассуждают так: если ты кинорежиссер, значит, ты не такой, как другие. Предполагается, что ты экстравагантен и рассказываешь невероятные истории. Если же ведешь себя как простой смертный, многие склонны домысливать и искажать все, что ты говоришь или делаешь. Поэтому самое тяжелое для меня — отправиться в хороший ресторан в обществе тех, кто ждет не моего участия в трапезе, а спектакля на публику. В таких случаях чувствуешь себя фирменным блюдом и испытываешь искушение, заглянув в меню, узнать, сколько ты стоишь.

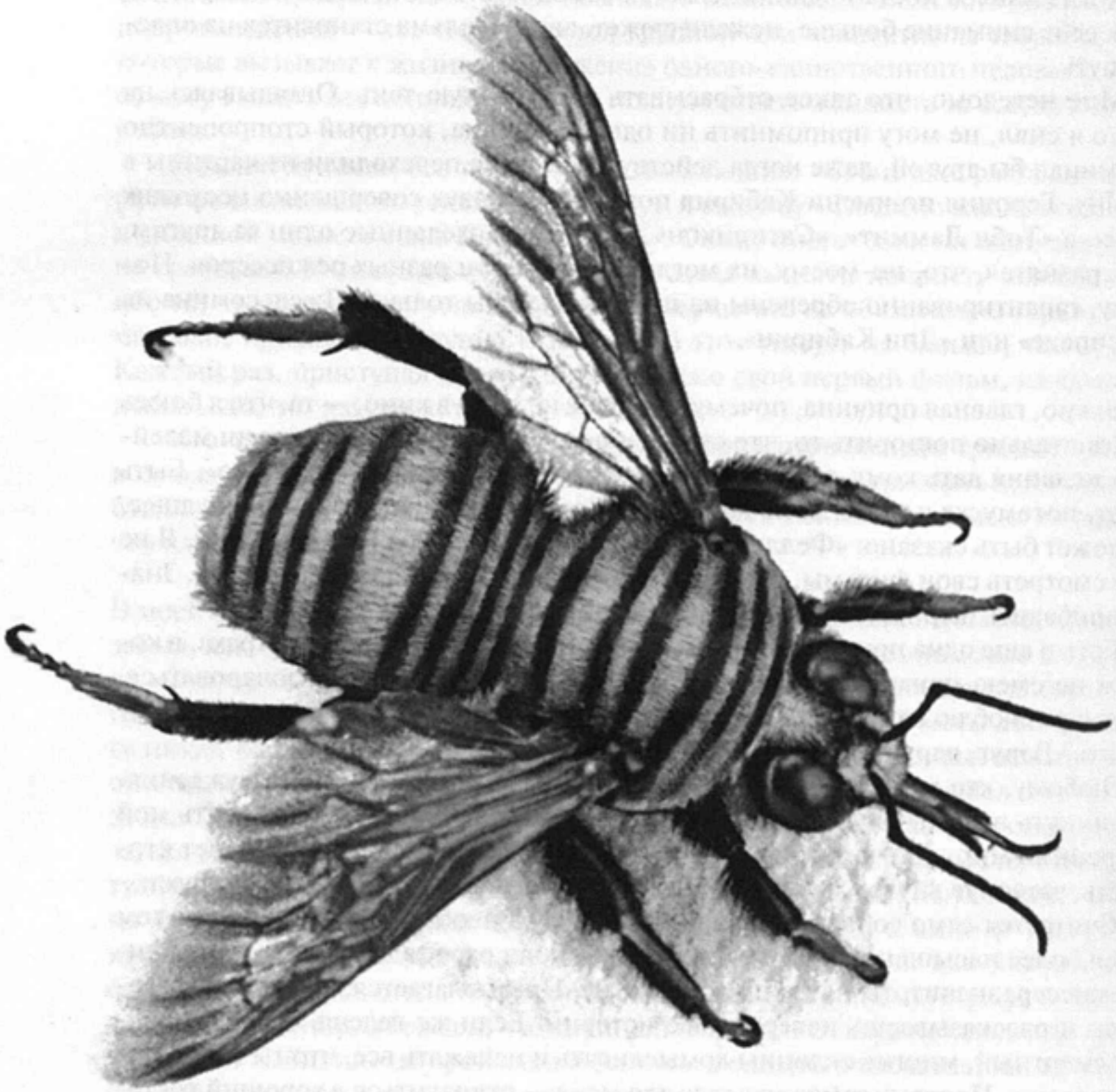
В последние годы я крайне редко принимаю приглашения со стороны людей, которых толком не знаю.

И не открываю свою записную книжку.

Окончание следует

Перевод с английского Н.Пальцева

Рисунки Федерико Феллини



Barcode Wasp

art. lebedeV

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

S U M M A R Y

Pavel Lungin — Alexandre Timofeevsky
The end of dinosaurs
Birth of post-Soviet mythology. Pavel Lungin tells of his new film OLIGARCH.

Nina Tsyrkun
Chair number two

Alexandre Lungin
Phantom hairdresser
Reviews of Joel Cohen's THE MAN WHO WASN'T THERE (USA).

Marina Drozdova
Blue giraff or green
Review of Jean-Jacques Beineix's MORTEL TRANSFERT (France).

Katerina Tarkhanova
France, back!
Review of Pitof's VIDOCQ (France).

Laurent Tuel:
«We are generation of cinefils»
First-timer tells of peculiarities of young French cinema.

Damien Odoul
Incorrect cinema

Damien Odoul
Quazihaiku
IK presents a new French filmmaker, the author of LE SOUFFLE, sensation of Venice-2001.

Elena Morozova:
«Renaissance — it's me»
Elena Kutlovskaya speaks to Elena Morozova, performer of Marlene Dietrich in stage version of MARLENE.

Mikhail Trofimenkov
Company of unuseful films
Essay of the critic on criticism. Why the best Russian films stay out of the focus of critics' attention?

Anjelika Artyukh
Cyberspace: exit is the best entrance
Analytical study of space in cybergenre.

Dmytry Desyaterik
Road of flowers
Eastern cinema at Venice-2001.

Grigory Chukhrai:
«One needn't to defend Russian people from Tarkovsky»

Maya Turovskaya:
We loved him...

A view from XXI century: BALLAD OF A SOLDIER
A set of stuff commemorating Grigory Chukhrai.

Olga Surkova
Chronicle of Tarkovsky. SOLARIS
The first instalment of diaries by film critic Olga Surkova dating back to the work of Andrei Tarkovsky at his films.

Alexandre Zeldovich, Oleg Radzinsky, Vladimir Sorokin
CASHFIRE
Script.

Federico Fellini, Charlotte Chandler
My trick is filmmaking
Continuation of the book I, FELLINI by the great filmmaker.

16
10481
-7 АПР 2002

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 13.02.02. Подп. к печати 15.03.02
Формат бумаги 70 x 100¹⁄₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,63
Заказ 108. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

РОССИЙСКАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
2002 г.
ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

«Детская игра»

Режиссер Лоран Тюэль

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АРТЮХ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Л.ДОНЕЦ, А.ЗЕЛЬДОВИЧА, Е.КЛЮЕВА, Д.КОММА, Е.КУТЛОВСКОЙ, А.ЛУНГИНА, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, В.МАРТЫНОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Сергей Бодров-младший и «последние герои»
Русский авангард выходит из подполья. Е.Деготь, А.Зорин, А.Ханютин и другие о фильме «Контекст»

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«РЕКА» Алексея Балабанова
«ВАНИЛЬНОЕ НЕБО» Кэмерона Кроу
«ВОЗВРАЩЕНИЕ» Светланы Быченко

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ЖАН-МАРК БАРР И ПАСКАЛЬ АРНОЛЬД
АКТАН АБДЫКАЛЫКОВ
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Кризис семейных ценностей
Режиссеры о своих непоставленных фильмах

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ДМИТРИЙ ДОЛИНИН
ФРАНСУА ОЗОН

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Хроники Тарковского. «Зеркало»

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Федерико Феллини. ВОСПОМИНАНИЯ
Юрий Клепиков. ЗАПИСКИ БЫВШЕГО МАЛЬЧИКА
Павел Чухрай. ВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ
Михаил Козаков. ТРЕТИЙ ЗВОНОК
Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»